
Bárbaros:
Gilgamesh, el
sobreviviente

BABEL

REVISTA DE LIBROS

Entrevistas: Bruce
Chatwin/Néstor
Perlongher
Revista mensual, Año II,
Nº 9, junio 1989, A 170



Dossier: Lecturas del peronismo, la revisión de las masas.

Verón y Sigal: el mito del análisis del discurso/Walsh y una herencia imposible/Las revistas culturales/Rozitchner y el libro de arena/Montoneros en letra de molde/El peronismo en la narrativa y en el cine.

Lecturas: Auténticos cuentos chinos/Poesía erótica en lengua inglesa/Anticipo: Un inédito mundial de Barthes/Caprichos: Un édito universal de Borges/Además: reseñas, investigaciones, novedades, juegos y toda la movida editorial.

Este número de Babel debió acompañar, con el discreto entusiasmo de su primer año de vida, la habitual algazara de la Feria del Libro. La dramática y, hasta el momento, incontrolable situación económica del país ha impedido que Babel estuviera donde debía estar, en el momento adecuado. La brusca pero inevitable subida del precio de tapa obedece a las mismas razones. Rogamos a los lectores sepan disculpar ambos exabruptos, consecuencias de algo que, como es obvio, está fuera del alcance de todos nosotros.



Era hora de poner un poco de orden en el mundo editorial. Para eso llegó Babel, la revista de todos los libros.

En ella podrá encontrar reseñas, críticas, entrevistas, comentarios, opiniones, juegos, investigaciones, caprichos y toda la movida editorial. Si usted vive en el exterior y quiere estar al tanto de lo que pasa con los libros en la Argentina, suscribese ya a Babel para no leer a ciegas.

CUPON

Deseo suscribirme por un año a la revista Babel.

Suscripción en el exterior: u\$s 60

Nombre:

Domicilio: Localidad:

País:



DE PROXIMA APARICION

Fernando "Pino" Solanas, *La mirada*

Torcuato S. Di Tella, *Diccionario de ciencias políticas y sociales*

Berman, Anderson, Habermas y otros, *El debate modernidad / posmodernidad*

José Carlos Chiaramonte, *La Ilustración en el Río de la Plata. Cultura eclesiástica y cultura laica durante el virreinato*

Carlos Dámaso Martínez, *Hasta que todo arda*

Carlos Roberto Morán, *Noticias de Sergio Oberti*

Roberto Cossa y otros, *Teatro abierto '82*

Alberto Ure y otros, *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro.*

LOCAL DE VENTA: Av. Corrientes 1225. Capital Federal



**puntosur
editores**

NOVEDADES



**EDICIONES
DEL SOL**

Biblioteca de cultura popular

EL CANTAR DEL PAYADOR. Antología, por Beatriz Seibel. Libro que documenta con rigor la historia y actualidad del canto payadoresco argentino y uruguayo, con un valioso estudio preliminar (224 pp.)

LA TRAGEDIA DEL FIN DE ATAWALLPA. Traducción de Jesús Lara. Edición bilingüe de un clásico del teatro quechua escasamente conocido (146 pp.)

Serie Antropológica

LA MEDICINA TRADICIONAL DEL NOROESTE ARGENTINO, de Armando M. Pérez de Nucchi. Valioso aporte al conocimiento de la medicina popular argentina, que procura definir paralelamente los temas y bases teóricas de la antropología médica (160 pp.)

INDIANIDADES Y VENUTOPIAS, de Darcy Ribeiro. Una visión del pasado y del futuro de América latina, y en especial de los prejuicios que han desviado y condicionado nuestro pensamiento, escrito con rigor conceptual, poesía y humor (176 pp.)

Los Nuestros

KARAI, EL HEROE. Mitopopeya de un zafio que fue en busca de la Tierra Sin Mal, de Adolfo Colombres. Saga genuinamente argentina de una sátira que con humor corrosivo nos acerca a las claves del infortunio de un país que no logró poner aún en pie su derecho a la vida (508 pp.)

BABEL

REVISTA DE LIBROS

Babel, revista de libros. Año II, Nº 9.

Dirección: Martín Caparrós y Jorge Dorio.

Dirección periodística: Guillermo Saavedra.

Secretario de redacción: Salvador Pazos.

Jefe de arte: Eduardo Rey.

Colaboradores de arte: Hugo Flores y Alicia Rey.

Coordinación y corrección: Ada Solari.

Tráfico: Fabián Chejfec.

Secciones y columnas: César Aira (El distraído), Luis Chitarroni (Siluetas), Elena Massat (Infantiles), Horacio González (Actualidad), Alejandra Folgarait (Ciencias), Gabriela Esquivada (Instrucciones), Sergio Chejfec (Historias de vidas), Pablo Aveluto (Imagen y sonido), María Moreno (La mujer publica), Marcos Mayer (Ripios nacionales), C. E. Feiling (Poesía y teatro), Alicia Paz (Psi), Germán L. García (Informe para el psicoanálisis).

Corresponsales: Marcelo Cohen (España), Elvio Gandolfo (Uruguay), Christian Kupchik (Suecia), Armando Mena (México) y Néstor Perlongher (Brasil).

Colaboran en este número: Alejandro Abramovich, Adriana Amante, Roxana Aguer, Osvaldo Aguirre, María Bibiana Anguio, Mágara Averbach, Juan José Becerra, Liliana Costa, Américo Cristóbal, Miguel Dalmaroni, Octavio Di Leo, José Pablo Feinmann, Alvaro Fernández Bravo, Christian Ferrer, Federico Galende, Paula Hochman, Gregorio Kaminsky, Alicia Lamas, Mabel Levato, Daniel Link, Tununa Mercado, Graciela Montaldo, Fernando Murat, David Oubiña, Alan Pauls, José Luis Retes, Eduardo Rinesi, Beatriz Sarlo, Daniel Scarfó, Héctor Schmucler, Mónica Tamborena, Esteban Vernik y Pedro Vialatte.

Diseño de tapa: Eduardo Rey.

Foto de tapa: Isabel Pomés en Manolete, película inconclusa de Abel Gance (1943).

Composición: Letter Laser, Perú 457, 4º F.

Películas: Artes Gráficas Papiros S.A.I.C., Lavardén 183.

Impresión: Impresora Americana, Lavardén 155.

Distribuidor en Capital: Juan C. Gómez, Víctor Martínez 1606.

Distribuidor en interior: DISA, Pte. Luis Sáenz Peña 1836.

Babel es una publicación de Puntosur S.R.L., Julio A. Roca 751, 4º C, tel. 331-6481/7344/6619, (1067) Buenos Aires, Argentina. Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite. Prohibida su reproducción parcial o total. Derechos reservados. Los artículos firmados sólo reflejan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la revista.

Por las dudas

Hace un año, Babel era fundada por las dudas, las viejas dudas como garantes de la diversidad que sostuvimos a manera de consigna. En aquel entonces, justo en aquél, Babel era una deuda que el yermo mundo editorial tenía consigo mismo.

En la Argentina, se sabe, las deudas se perpetúan y las dudas se clasifican como pura jactancia de los intelectuales.

Deudora, dubitativa, jactanciosa, Babel cumple su primer año haciendo la calle.

Enarbolar el mero mérito de la supervivencia es una jactancia dudosa. En este tiempo Babel ha intentado también sostener la posibilidad de que se ejerza la mirada crítica del bizco, ojos que miran no desde una torre en guardia sino desde multitud de dunas tornadizas. Como el hipócrita lector habrá apreciado, hermanos, semejantes y disímiles hacen que Babel hable con esa poliglosis que su nombre le disparó como un destino. Gallinero impenitente, Babel se place en discutir consigo misma, contradecirse, injuriarse, ponerse, a veces, de acuerdo con lo insospechado.

Babel es, por supuesto, producto de muy diversas plumas y pertenece a todos los que, de una u otra manera, la están haciendo. Pertenece también a todos los que la apoyaron. A ellos debe Babel casi todo su haber. Hay quienes mantienen todavía con Babel deudas honorables; para ellos, esto no es un reproche sino una invitación.

Hace un año, Babel era una meta. Ahora es un medio. Alguna vez, será un punto de partida.

Jorge Dorio-Martín Caparrós

El libro del mes. *Novelas y cuentos*, de Osvaldo Lamborghini. Pág. 4

Tráfico/ Lo que no debe decirse/ Una réplica. Pág. 6

Sucesos argentinos/ El distraído. Pág. 7

Narrativas. Pág. 8

Siluetas. Junichirō Tanizaki/ Alfred Kubin. Pág. 12

Infantiles. Pág. 13

Bárbaros. Gilgamesh, el sobreviviente. Pág. 14

Actualidad. Pág. 17

Ciencias. Pág. 20

Instrucciones. Pág. 21

Dossier. *Lecturas del peronismo*: la revisión de las masas. Pág. 22

Historias de vidas. Pág. 30

Imagen y sonido. Pág. 31

La mesa de luz. Tununa Mercado/ El buscón. Pág. 32

La mujer publica/ Ripios nacionales. Pág. 33

La esfinge. Entrevista a Néstor Perlongher. Pág. 34

Humanidades. Pág. 36

Poesía y teatro. Pág. 39

Lecturas. Los auténticos cuentos chinos/ Poesía erótica en lengua inglesa. Pág. 40

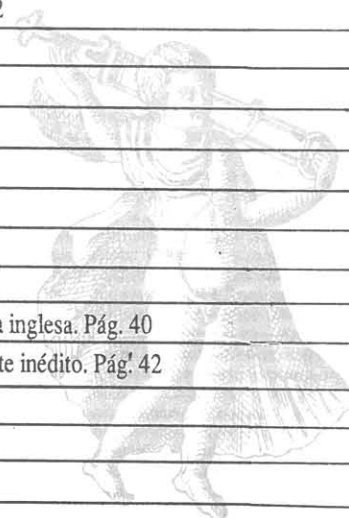
Anticipo. *Variaciones sobre la escritura*, un Barthes mundialmente inédito. Pág. 42

Caprichos. Un Borges recurrentemente édito. Pág. 46

Entrevista. Bruce Chatwin. Pág. 44

Psicología y psicoanálisis. Pág. 48

El potrero. Los juegos de Babel. Pág. 50



Oswaldo Lamborghini

Tipos de guerras

A Oswaldo Lamborghini le tocó, sin que amagara desentenderse, una tarea difícil e insidiosa. Ciertamente es que en una época de búsquedas exhaustivas, él había encontrado algo que parecía precozmente inútil, pero es cierto también que eso no avala sino de soslayo el reclamo que un medio pródigo en regateos, mezquindades y envidias puede y podrá hacerle: "¿Qué hay en esta literatura aparte de su estentórea procacidad?" No es menester dar explicaciones; sí, remitir a esos lectores voluntaria o involuntariamente desorientados a las páginas 91/92, 174 a 178, 296/297 de *Novelas y cuentos*. También en ellas faltan explicaciones, si bien se encontrará allí la voluptuosidad que la omisión adquiere en la obra de los grandes.

Lo que Lamborghini había encontrado, por lo demás, era un estilo, y ese estilo acarrea un sistema de representación formidable. El valor de ese estilo debe apreciarse críticamente de acuerdo con el efecto de "oscilación/traducción" que Aira detecta en el prólogo. Podría decirse que mientras otros escritores entendían lo que leían, Oswaldo Lamborghini lo escribió, pero la fórmula es sospechosa. Está exactamente en el nivel pavote que hace de lo aforístico un abuso de confianza, algo que OL combatió, a su vez, convirtiendo al juego de palabras en una música sorda con la fuerza de un argumento tajante. (Atajar, tal es, ni más ni menos, una de las tácticas lamborghinianas por excelencia: tipos de guerras fabricados en el acto, a la defensiva pero con gran disimulo.)

Ahora bien, esa práctica tenía un antecedente que, valga la paradoja, se ubica después de Lamborghini, Borges, cuya estrategia fija con la lectura y su semejanza da otro resultado: literatura traducida. Lamborghini, como se verá, se detiene antes, haciendo que la lectura lo complique todo en una especie de festín autofágico que no tiene nada que ver con un ritual obsesivo, dejando a la lengua atragantada por su propia ingestión. Por lo tanto, y ese efecto de "oscilación/traducción" es la prueba, el carácter del hallazgo estilístico lamborghiniano parece confinarse a un género muy pequeño (minimal, dirían): la frase. Que la frase encuentre toda la violencia de una síntesis poética y que al mismo tiempo quede a un paso del programa narrativo, es improbable. Lamborghini lo logra creando un sistema del *entre*.

El *entre* de Lamborghini, método de acuñación de frases que se extiende y se expande a sus últimos trabajos —relatos y novelas—, obliga a un vaivén constante entre el idiotismo y la explosión de ingenio, entre el gesto hedonista y el ademán soez, entre el circunloquio modernista y la sentencia gauchesca, entre el cuarto de hotel y la hacienda, entre el ajedrez y la payana, entre la esgrima y el pugilato, entre el negocio y la estafa de guante blanco, entre la entrada al salón literario y la salida del sindicato. Simultáneamente, el juego de representación que se formula resulta tan variado que el relato o la novela, por más dilaciones que sufra, no puede cortarse, a lo sumo proliferar en otra dirección (cfr. *El pibe Barulo*). Ante ese estilo de la oportunidad y la viveza, la gran mayoría de los estilos de "redacción" de la narrativa argentina empalidecen, parecen sosos, inspidos, manuales de zoncercas fantásticas. "Si la cultura es culpable", decía uno de los editoriales anónimos de *Literat*, "nuestra inocencia no tiene límites". Y ya que de inocencia se trataba, la literatura de OL es la primera que aparece con los rasgos y las fauces de la impunidad. Cuando el divertimento de una fracción local de aficionados y profesionales era la "transgresión", OL podía exhibir una larga lista, no ya de "textos", sino de relatos y poemas y fragmentos de novelas que hacían imposible la lectura de los "textos", simplemente porque había atravesado lo aleccionador y convencional de esas bravatas y había llevado —él solo— ese malestar a un punto sin retorno. Esto es, a un lugar en el que lo literario, lo inliterario, lo confesional y hasta lo autoconfesional se relevan vertiginosamente en una verdadera travesía del estilo que podría describirse también como una espiral de succión inagotable. Ni trampa ni prestidigitación: aplomo, ocurrencias y mucha lectura (la "paciencia el culo y el terror" que nunca le faltaron al Marqués de Sebergondi). Si se tiene en cuenta además que OL había devuelto a la intriga su carácter de arte refinado, nadie se sorprenderá de encontrar animosidades y terceros en discordia, intrusos en el polvo que este temporal levanta. De modo que ese período que avanza y se agaza al mismo tiempo, tiembla y amenaza, se contorsiona, se pliega, responde antes de preguntar o pregunta para satisfacer una mera insinuación rítmica, atrasa todo desfallecer con una digresión melodiosa y avencana el tumulto, no sólo parece poner en un lugar secundario a la literatura que se producía simultáneamente sino acomodarlo en un lugar accesorio (casi diríamos funcional) a la literatura que lo antecede. El resultado respondió a una ambición personal, sin duda, como todas, pero el genio pertenecía a una persona, y se disolverá —esperemos— en la impersonalidad de la literatura, no en el culto del mito.

Durante bastante tiempo la literatura de Oswaldo Lamborghini fue custodiada por lectores amistosos, sin que existiera otro convenio para la exclusividad que el entusiasmo privado o la manía —*mientras se publicaban libros en la Argentina*— de coleccionar fotocopias. (Y no obstante, tampoco pareció existir para esos lectores una literatura *más publicada* que esas fotocopias; en esta irrevocable confusión entre lo público y lo privado acaso resida un grave error). Ahora, los lectores subrepticios, mientras el error empieza a disiparse, se vuelven a encontrar en el reino de la paradoja: pueden sospechar la hondura del misterio —porque la literatura de Lamborghini parece insondable—, pero no pueden dar muchas explicaciones —porque no se trató nunca de un secreto profesional.

La torca y tersa unidad del prólogo de Aira a *Novelas y cuentos* tal vez provenga de este hecho. Los hechos exigen demostraciones, a menos que la confianza en el juicio de



los lectores demuestre lo contrario. La unanimidad y la concordancia que Aira evoca en el prólogo —tal vez para amplificar la cortesía— es, uno sospecha con mezquina previsión, ilusoria. El prólogo trabaja lo controvertido de un modo tan absorto y elegante que a menudo parece ilustrar una historia ausente. Pero, al fin de cuentas, hay en los argumentos del discípulo una ambigüedad depravada que siempre defraudará, a los detractores tanto como a los feligreses. Y es que unos y otros querrán un maestro constante o una aversión fija, una circunstancia sin yo o un yo con circunstancia. Nada les gustará leer, si de enemistad se trata, algo distinto de un epitafio. No querrán entender, si se trata de feligresía, que los excesos de taradez que acarrea un seguimiento menos distanciado volverían ilimitada la tarea de imitación. Aira los trata con despiadada ecuanimidad, y hasta deja asomar una clave en la parábola del magisterio que intercala: el maestro dice algo que el discípulo oye mal; el discípulo lee en la mirada del maestro (o en el pasado mismo) una especie de consagración del malentendido. En esa anécdota satori, el discípulo ya es, aparte de prologuista, maestro.

Luis Chitarroni



Tomado de: *Novelas y cuentos*. Oswaldo Lamborghini. Prólogo de César Aira. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1988. 317 págs.



ni: Novelas y cuentos

Lengua: ¡sonaste!

La edición de *Novelas y cuentos* acaba con un mito y funda otro. El primero quería que Osvaldo Lamborghini fuera no sólo una literatura, tal vez la última literatura-límite de la literatura argentina, sino también una tipografía (la negrita de *El Flord*, el cuerpo apretado de *Sebregondi retrocede*), una puesta en página, una vocación de brevedad y un modo de edición: siempre libros delgados y pequeños, como si la forma libro también delirara su alucinación de clandestinidad. Durante mucho tiempo (desde los *Poemas*, que Rodolfo Fogwill hizo imprimir en 1980) creímos que nunca leeríamos esa literatura en otros caracteres que los que eligieron Chinatown ediciones (*El Flord*), Noé (*Sebregondi retrocede*) o Tierra Baldía (*Poemas*), y que los textos de Lamborghini mantenían con los avatares de la edición una relación de secreta necesidad. Creíamos que, para leerlos, Lamborghini (él, y por supuesto la ignorancia que se abatía sobre él) nos obligaría siempre a volver sobre la materialidad única de esas pocas apariciones, a erosionarla con las relecturas, a manipularla como si se tratara de una colección de fetiches. Ese ritual de repetición terminó convenciéndonos de que los textos de Lamborghini eran textos *principes*: habían sido editados como habían sido escritos: para herir o para desaparecer. Hubo, por cierto, otros: César Aira los reseña en el prólogo de *Novelas y cuentos*. Pero fueron esporádicos, imprevisibles y azarosos: había que rastrearlos como topos astutos y ladinos, siempre dispuestos a asomar el hocico allí donde menos se los esperaba. Neibls (publicado en *Crisis*), *La mañana* (en *Escandalar*) o *La causa justa* (en *Innombrable*) ya salían a la luz como incunables y coqueteaban con su pérdida, textos-relámpago (como se dice: acción-relámpago) que tajeaban el aire y reclamaban un lector al acecho, menos un descifrador de signos, que un cazador ubicuo.

A la superstición de la irreproducibilidad (leíamos esos textos como si fueran originales), este efecto de dispersión agregaba otra: la de una obra imposible, impensable y, acaso, ilegible, tanto la desactivaba la intermitencia caprichosa de sus piezas sueltas y el silencio enigmático que la espaciaba "Es difícil no gustarle a nadie", escribía Lamborghini. Hacerse desear, parece, no le costaba tanto. Quizás con una ingenuidad justiciera, la publicación de *Novelas y cuentos* viene a abolir esas dos ilusiones, recopilando bajo una tipografía uniforme los textos editados de Lamborghini e incorporándoles un conjunto de inéditos (*Sebregondi se excede*, *Matinales*, *Las hijas de Hegel*, los agregados a *La causa justa*, *El Pibe Barulo* y *El Cloaca Iván*). Si es cierto el rumor (*Novelas y cuentos* sería el primer tomo de la serie Lamborghini), un futuro más o menos cercano nos proporcionará *Todo Lamborghini*, extraña ficción editorial que hasta ahora sólo existía como paradoja.

Pero *Novelas y cuentos* funda sobre la muerte un deseo de obra, reemplaza o vuelve arcaica una pregunta (¿Un Lamborghini? ¿Dónde? ¿Cuándo?) para sobreimprimirle otra: ¿Qué más, qué falta de Lamborghini? Aun en el forzar de su artificio (Lamborghini, creo, siempre escribió contra el Todo, o al menos destinó los más de sus cartuchos a agudizar ese fantasma), ese deseo quizás convoque otro, incierto pero inquietante: un deseo de lectura. ¿Qué lectores habrá, para estos textos que resucitan hoy tan bien vestidos, casi opíparos de lujo? O mejor: ¿qué lectores *crearán*, ellos, que siempre se negaron al pacto y al consenso, ahora que la literatura argentina ha reescrito sus contratos, la cultura revalorizado su función disuasiva, la política entronizado su laborioso esfuerzo de racionalidad? *Novelas y cuentos* puede inaugurar la cadaverización de Lamborghini o, lo que es lo mismo, su digno y silencioso destino de museo: así, por la culata, dan sus frutos a veces los actos de justicia. Pero estas 317 páginas prolijas, no exentas de erratas sin embargo (¿cómo se habría divertido él, el autor, saboreando esos deslices!), pueden también trazarse su nuevo atajo, conectar con voces que recién empiezan a articularse, en cabalgarse sobre fuerzas agazapadas, entrar en aleación con regiones que ya, tal vez inadvertidamente, están haciendo efervescencias sigilosas. Ese atajo, esas voces, esas fuerzas y regiones serán esquivas, supongamos, si se las busca en el interior de lo que se sigue leyendo, hoy, como "literatura". Sin duda son poderosas, en cambio, cuando las encontramos en un texto de Sumo ("Saltando en mi cara la mejicana/Un fugitivo se entrega/Pero no/Mejor no hablar de ciertas cosas"), en el cortante Tai Chi del Indio Solari ("Tu aullido esta vez (¿Quiera Dios!) no se va a oír/En la prisión/¿Puede la virgen labial brillar!/En risas pillas, manzanas firmes!"), o en muchos otros territorios donde una música violenta a la lengua argentina y la hace sonar: como si la descubriéramos por primera vez.

Novelas y cuentos no sólo da a leer a un escritor argentino y su tradición; ofrece, con una contundencia que parecíamos incapaces de recordar, la prueba de que ese título no es el emblema de una cierta nobleza, sino el despliegue encarnizado de un programa. Hacer sonar la lengua, y escribir sin desmayo esa asonada. *Lengua, ¡sonaste!*: ¿qué libros "de literatura argentina" podrían jactarse de interpelar así a la lengua (la nacionalidad) que los arrulla y de la que se dicen tributarios? Toda la literatura de Lamborghini se sostiene en ese desafío, y los murmullos ajenos que la atraviesan están ahí por haber hecho de ese reto un idioma singular, un *son* en el que toda una lengua (literaria y no literaria) parece condensarse de un modo instantáneo, retorcerse en un pliegue inaudito y sonar, sonar con esa intensidad que tienen las músicas cuyo nacimiento oímos: el canto de la Josefina de Kafka, el tin tin de Ascasubi, el *colimba* por *quilombo* de Gombrowicz, la entonación de Borges. La literatura de Lamborghini no hace sonar la lengua a fuerza sólo de alzar la voz. Conoce, por supuesto, el arte de injuriar, que la recorre y la salpica de gritos (*Sebregondi retrocede* no cuenta otra cosa que ese acontecimiento: cortar el rostro y la frase),

puntuando sus músicas con mayúsculas y exclamaciones. Pero también es experta en asordinar, en destilar de la lengua afluentes extraordinarios por su fragilidad, casi inaudibles de sutiles. Hacer sonar la lengua es, en Lamborghini, decretar que ha llegado su hora, hacerle justicia a la vez que ajusticiarla, darle la máxima vida y ponerla en el peligro máximo. (Y a propósito de *justicia*: sin duda es un confabulado azar que *Novelas y cuentos* aparezca cerca en el tiempo de *El género gauchesco/Un tratado sobre la patria*, ese gran libro en el que Josefina Ludmer (Babel n° 6) escribe sobre Lamborghini y sobre la lengua y sobre la ley: si la ecuación lengua-ley formaliza un universal literario, como sugiere Ludmer en su tratado, Osvaldo Lamborghini, que nunca dejó de ponerla en acto demuestra por qué, al leerlo, su literatura parece tocar un fundamento de la literatura, lo que la hace posible y lo que augura su desaparición. Consejo (no está de más, espero) leer juntos los dos libros: algo saldrá, tal vez una chispa, de esas dos espadas solitarias).

César Aira dice bien: con Lamborghini, "asistimos al nacimiento de las palabras". A su nacimiento, o a sus catástrofes. Hacer sonar la lengua es, en estas novelas y estos cuentos, como escribir el punto en que una ola rompe o el umbral en que el agua empieza a hervir: el acontecimiento del romper y del hervor, esa vertiginosa puntualidad y no sólo los estados que la preceden y la suceden. *Siempre estará la necesidad necesaria de un acto por cada palabra*, dice una frase-consigna de *Sebregondi retrocede*, antídoto formidable contra el malestar *naïf* que inspiran los modos canónicos en que la literatura argentina suele pensar la relación entre el sentido y el mundo. La fórmula *un acto por cada palabra*, de la que Lamborghini hizo una ley despiadada, es la fórmula misma del acontecimiento: ya no palabras y cosas en relación de representación, sino signos y acciones anudados; ya no el candor de los realismos y sus secuelas "comprometidas", sino un trabajo de la lengua como máquina de actos, de veredictos y de condenas. En *Matinales*, el gesto de hacer girar el dedo índice en la sien es todo lo contrario de la representación de la locura: es el acontecimiento *volverse loco*, la mutación *enloquecer*. "Decirlo era una cosa, y otra, ¡hacerlo!": "un acto por cada palabra", en Lamborghini, es la consigna del decir-hacer de la literatura. Decir: "Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada" (El niño proletario), es fácil; pero ¡hacerlo! Hay que escribir, y no es fácil, esa frase, hay que escribir su mortífera *literalidad* sobre el cuerpo de otro para que la literatura describa, como sólo ella puede hacerlo, ese dispositivo de sentido y de muerte que es una lengua. (De Kafka, en Lamborghini, no es sólo la voz cantante de Josefina la que vuelve; es también el aparato jurídico (lengua y suplicio) que monta *En la colonia penitenciaria*). Hacer sonar la lengua es someterla a ese trabajo de la pasión literal, que está en "las palabras pegadas a los órganos" de *El Flord*, en el axioma pseudo-marxista de *Sebregondi*, usurpado, invertido y hecho ley por los verdugos, en el Tokuro de *La causa justa*, para quien "la palabra es ley" y la Argentina "una llanura de chistes" realizados. Lamborghini hizo sonar la lengua, y ese son no fue parido sin violencia. Pero ¿qué es la violencia (*se pega a un niño*) sino la declinación de los casos de una lengua sobre un cuerpo (humano o social), la conjugación de sus paradigmas sobre materias múltiples?

Las literaturas de Osvaldo Lamborghini y de Manuel Puig se gustaban. Pero ¿cuál es el secreto de esta confesada afinidad entre el prosista cortado y el zar de la narración, entre el músico abarrocado y el adalid de la sencillez, entre el maldito y la estrella? Tal vez, arriesgo, el estereotipo, ese cristal de lengua que está "en el principio" de ambas literaturas y que las condujo a una fascinación recíproca. Para Puig y para Lamborghini, el estereotipo no es un oropel kitsch de la lengua ni un objeto parcial del costumbrismo; es esa formación donde la lengua hace oír su poder, su formidable facultad de decir-hacer: un pequeño aparato de Estado. Hacer sonar la lengua (lo que los dos hacen acaso como nadie) es lanzar una asonada sobre ese punto, asediar esa ciudadela tan de todos. Sólo que aquí las asonadas difieren (ese capricho de los grandes escritores: gustarse y diferir, admirarse sin imaginarios de por medio!) Puig (*Cae la noche tropical*: obligatorio) excava en el estereotipo una sintaxis, las premisas elementales de mil relatos virtuales; deriva una narración de ese cristal de lengua, narra esa lengua como quien pone en marcha un proyector cinematográfico. Pero esa derivación desemboca en otra, menos perceptible y flotante como una melodía: reduce la narración a sus regueros, como extenuándola, y del relato, por fin, sólo subsisten sus bordes murmurados: los chismes, la vía regia de la lengua. Osvaldo Lamborghini, en cambio, toma del estereotipo su performatividad; desdén el tránsito del relato ("así, no hay relato que progrese"): la frase es un filo, y el libro el hacha que quiebra el mar congelado en nosotros; no sirve para tajar: tajea. Lamborghini toma el estereotipo al pie de la letra, y esa literalidad de delirio es lo que escribe, una y otra vez, hasta cansarse y morir. Como la sentencia de un juez, el estereotipo se inscribe sobre un cuerpo y lo transforma de un modo absoluto. (Siguiendo a Nietzsche, que a menudo lo visita, en Lamborghini todo es cuerpo: una célula de guerrilla, una clase, una familia —todo lo que Gombrowicz llamaba "formas"). Literalizar hasta el fin un estereotipo (gordo culón, niño proletario, ¿sos loco o te pica el culo?) o un chiste ("Mirá, hermano, yo te quiero tanto, te lo juro, por mi madre te chuparía la pija si fuera puta, sí, te lo juro, y vos sabés que yo no soy puto"): hay, en ese empecinamiento, una especie de frenesí infantil por malentender y por maldecir. Bárbaro en su lengua, que es la del escritor argentino y la tradición, el idioma Lamborghini pasea mucho por la infancia y llega por fin, en algunos de sus últimos textos aún inéditos (*La familia Kab*, por ejemplo), a un estado como de denotación pura, como si escribir hubiera sido una guerra sin cuartel contra lo simbólico. Una guerra cuyo botín, casi más estremecedor que sus batallas, es lo real de la pornografía.

Alan Pauls



Tráfico

Una tribuna para los mercaderes

Una nueva Feria del Libro es, siempre, momento oportuno para reflexionar y, quizás, hacer memoria no sería un punto de partida desaconsejable, especialmente porque la presencia aluvional del público entre los libros, durante los días de feria, estimula buenos recuerdos y también, inevitablemente, propicia cierta melancolía.

En efecto, hubo otras épocas en que no era necesaria una Feria para que la gente estuviera en contacto con los libros. Una época en que entrar en las librerías, mirar libros, llevárselos y volver a la semana siguiente por más, era cosa habitual. Una época en que las editoriales argentinas nutrían las flacas vidrieras españolas, en que se editaban autores —digamos Colette, Céline, Hammett, Hemingway, Albert Cohen, Evelyn Waugh, tantos más— que ahora se editan en España y llegan aquí a precios inalcanzables. Proust y Freud fueron editados en castellano, por primera vez, en nuestro país y, desde aquí, se dieron a conocer en España y en el resto de América. El catálogo de Losada, el de Fabril, el de Siglo Veinte, el de Emecé, el de Sudamericana y el de muchas otras editoriales eran una fiesta. Por supuesto, hay mil explicaciones: la historia, entonces, estaba de nuestro lado.

Ahora, nos golpea una crisis económica

gravisima que convierte al libro, más que nunca, en objeto suntuario. Es tan obvio que casi no cabría enunciarlo: ante la expectativa en receso, la industria editorial se retrae también. Las tiradas se reducen, la imaginación de los editores se bate en forzosa retirada y le deja espacio sólo a aquellos libros de pronóstico seguro. Por otra parte, los sobresaltos del dólar hacen cada vez más difícil la compra de derechos de autor. Por si hicieran falta más complicaciones, un arancel del 40 al 47% grava el papel y, obviamente, agrava notoriamente la situación: eleva en forma decisiva los costos y limita severamente la posibilidad de competir en los mercados externos.

Los lectores que, a pesar de todo, no están dispuestos a renunciar a los libros se refugian en las ofertas, una alternativa todavía posible. Los estudiantes, por su parte, optan por las fotocopias —y optan, simultáneamente, por un saber puntual, descontextualizado, necesariamente empobrecido. No resulta llamativo, entonces —pero sí igualmente penoso—, que la gente se aleje de los libros... aunque quizás habría que decir que es el libro el que se aleja de la gente y muy a pesar suyo. Pero cualquier librero puede confirmar que, cuando la propuesta es posible, el lector siempre

está allí, atento, ávido de volver a entablar ese especialísimo vínculo con el libro que desmiente a quienes insisten en vaticinar su muerte a manos de nuevas tecnologías, sistemas audiovisuales o robotizaciones de diversa estirpe.

En una acción de gobierno, la política cultural debe ser mucho más que palabras grandes y promesas que no se cumplen. Y la industria editorial es, dentro de esa política, un engranaje vital que necesita un apoyo coherente para salir del ahogo en que se encuentra.

Si se eliminaran los aranceles que gravan el papel, los costos bajarían en forma automática y sería posible recuperar los mercados externos, recuperación que se vería, sin duda, favorecida por un sistema de promoción especial para la exportación. Al mismo tiempo, sería posible realizar tiradas sustancialmente más extensas, con el consiguiente abaratamiento para el mercado interno.

Para contribuir al saneamiento, sería importante que se implementaran medidas de estímulo a la industria gráfica cuyo equipamiento necesita urgente modernización —igualmente vital para lograr productos de calidad que puedan competir en el exterior.

Pero, simultáneamente, el libro debería convertirse en tema destacado en los medios de comunicación. Un acercamiento vivo, inteligente, atractivo que muestre al libro abierto, sin solemnidades en contra, propiciaría los hábitos de lectura.

La acción de las bibliotecas debe ser, por su parte, apoyada en forma incondicional porque de su actualización permanente, de su vigencia, depende que mucha gente pueda encontrarse con los libros.

La reprografía, en cambio, merecería

una legislación contundente que la desalentara con severidad y la convirtiera en un riesgo para quienes incurran en ella.

De todas formas, una acción de gobierno asentada sobre estas líneas necesita el complemento activo del sector profesional. En efecto, deben encararse estrategias creativas que permitan no sólo recuperar al público lector sino, también, impulsar la buena costumbre de leer hacia nuevos sectores. Los chicos, como prioridad uno. Porque si se consigue que descubran —entre la TV, los juegos electrónicos y otras distracciones— lo que puede significar la emoción —el placer, digamos— de entrar en un libro, esos chicos incorporarán el hábito de la lectura que es una manera aburrida de decir que siempre va a gustarles leer.

En este sentido —en el de abrir el libro al mundo—, pautas de comercialización no convencionales permitirán incorporar a espacios que, hasta hace un tiempo, resultaban impensables. Darle entrada en supermercados, kioscos, drugstores y shoppings —en todos los lugares donde sea posible, en fin— facilita que el libro se visualice como un objeto cotidiano, sin la sacralización contraproducente que la cultura —entre comillas— le impone, alejándolo de la gente que no está demasiado familiarizada con la lectura.

El éxito que esta nueva forma de comercialización está consiguiendo demuestra que, muchas veces, la gente está esperando una propuesta que lo tiene para responder en forma favorable.

Si el libro sale al encuentro del lector, buscándolo activamente, es posible que se descubra que hay mucha más gente dispuesta a leer de la que estamos dispuestos a imaginarnos.

José Luis Retes

J.L.R. es editor y librero (Fausto)

Lo que no debe decirse

Una columna de José D. Forgione

OFICINA DE "TRAFICO" OFICINA DE TRANSITO

1. "No cruce las calles sino por las esquinas y en el mismo sentido del 'tráfico'".

2. "Ocurrió ayer un grave accidente de 'tráfico'".

¿Quién ha dicho que *tráfico* es equivalente a *tránsito*? Continuamente los diarios publican noticias sobre "accidentes de tráfico", sueltos acerca de la "urgente necesidad de descongestionar el tráfico", y el tráfico aquí y el tráfico allí... Tenemos, también, agentes de tráfico, oficinas de tráfico, jefes de tráfico y... tránsito va quedando sin empleo por obra y gracia de nuestra incuria en materia idiomática.

De tránsito derivan *transitar* y *transeúnte*; de tráfico, *traficar* y *traficante*. Muchísimas personas, entre ellas señoras y niñas, transitan por las aceras pero no trafican; la gran mayoría son transeúntes pero no traficantes.

La diferencia de sentido que existe entre los dos vocablos la hallará el lector en estas definiciones:

Tráfico. Acción de traficar.

Traficar. Comerciar, negociar con el dinero y las mercaderías, trocando, comprando o vendiendo, o con otros semejantes. Significa, asimismo, *trafagar*, andar o errar por varios países, correr mundo.

Traficante es la persona que trafica o comercia.

Tránsito. Acción de transitar. Lugar o sitio por donde se pasa de una parte a otra.

Transitar. Ir o pasar de un punto a otro por vías o parajes públicos. Viajar o caminar haciendo tránsitos.

Transeúnte. Que transita o pasa por un

lugar. Que está de paso, que no reside sino transitoriamente en un sitio.

En el lenguaje rioplatense las voces *traficar* o *traficante* —digámoslo en voz baja— tienen cierta significación que llega al desdoro, motivo suficiente para que de una vez por todas, las personas encargadas de cuidar o dirigir el tránsito, no se adjudiquen denominaciones que no concuerden con la verdadera y noble función que ellas cumplen.

"SOPAPA"

Sopapa es un barbarismo; dígame *válvula*, pieza de una u otra forma que, colocada en una abertura de máquinas o instrumentos, sirve para interrumpir alternativa o permanentemente la comunicación entre dos de sus órganos, o entre éstos y el medio exterior, moviéndose a impulso de fuerzas contrarias. *Válvula* es también la tapa con que se obstruye el paso del agua en un tubo o caño.

Sopapa viene del francés *soupape*, sustantivo femenino cuya traducción castellana es *válvula*, obturador.

PECHADOR-PECHAZO

En el lenguaje rioplatense la voz *pechador* se aplica a la persona que tiene el hábito de pedir dinero prestado sin intención de devolverlo. Fulano es un "pechador".

La palabra *pechazo*, que según su estructura podría ser usada como aumentativo de *pecho* o con el sentido de golpe dado con dicha parte del cuerpo, denota en el habla ordinaria, acción de pedir dinero con el propósito de no devolverlo.

En buen romance dícese *sablazo* "acto

de sacar dinero a uno, o de comer, vivir o divertirse a su costa".

Las voces *pechar*, *pechador* y *pechazo* corresponden a las palabras castizas *sablear*, *sablista* o *sablazo*.

Pechar significa: pagar pecho o tributo. Asumir una carga o sujetarse a su perjuicio. Cerrar con llave o cerrojo, etc.

En algunos escritores clásicos el verbo *pechar* tiene la misma significación que se le ha asignado en varias regiones hispano-americanas, esto es, la de pedir para vivir. He aquí una cita consignada por don Eusebio R. Castex, en la que aparece la voz *pechar* como equivalente del verbo *pedir*.

"La flota no venía, la ciudad estaba muy apretada, cerradas las bolsas y nosotros abiertas las bocas muriendo de hambre, vendiendo y comiendo y sobre todo *pechando*. Ibamos mal, porque aun con esto a cada repelón, etc." — Mateo Alemán. "Guzmán de Alfarache".

Si a *pechar* aplicamos la acepción académica —dice Castex— no tiene sentido alguno; mientras que si a *pechar* le damos en ese pasaje la acepción de pedir, petardear, no le puede tener más claro:

"... nosotros abiertas las bocas muriendo de hambre, vendiendo y comiendo y sobre todo *pechando*..."

Una réplica

A raíz de lo publicado en la sección "El libro del mes" en el número 8 de Babel, no puedo sino comunicar mi estupor frente a la intensa frivolidad de Marcos Mayer, encargado de reseñar el tomo VII de la *Historia social de la literatura argentina* dirigida por David Viñas y Eva Tabakian (un proyecto cuya continuidad sin duda es de esperar). De la sintaxis confusa del reseñador, al menos queda en claro el uso insidioso y discriminador del primero de sus paréntesis, que encierra un comentario de indudable mala leche. Los balbuceos de Mayer, árbitro de los "estilos seductores", resultan francamente alarmantes: desde la ridícula mención de apodosos (¿a qué lector puede importarle que a Graciela Montaldo le digan "la Pancha"? y otros chistecitos frívolos del entre nos, hasta la descripción del "estilo" del grupo áulico y sus efectos: el "merodeo cercano al vértigo", la "sensación de piso resbaladizo" y la "falta de borbollones". Esos no parecen rasgos demasiado halagüeños para la *nueva crítica argentina*. Mayer: no hay que confundir escritura con estilo, ni la producción crítica con la producción de panes (que sí vienen por "horneadas" o "camadas"), ni vértigo con mareos, o náusea.

Delfina Muschietti

N. de la R.: Además de la nota precedente, la edición anterior de "El libro del mes" ha tenido por lo menos otra consecuencia ostensible: el desconcierto de un nutrido número de lectores que, informados de la esperada y hartamente demorada aparición del tomo VII de la *Historia social de la literatura argentina*, se lanzaron en vano a buscarlo en las librerías. Se decidió elegir este libro para la sección porque la editorial Contrapunto anunció que lo pondría a la venta simultáneamente con la salida del número 8 de Babel. Un inconveniente técnico de último momento obligó a la editorial a postergar nuevamente la salida del primer tomo de esta ambiciosa obra que se propone recorrer la literatura argentina desde la colonia hasta la actualidad. Este retraso convirtió un intento de recensión en involuntario periodismo de anticipación. A los lectores, nuestras excusas. Por lo demás, es de esperar que para estos días el tomo VII esté efectivamente en la calle y que los tomos subsiguientes lo hagan en un plazo razonable.

LITERATURA EN EL CENTRO

Con ímpetu y múltiples afanes, continúan las actividades vinculadas con la literatura en el Centro Cultural General San Martín, Sarmiento 1551. Para lo que resta de junio, además de los talleres de escritura para todas las edades, gran variedad de cursos y otros rubros permanentes, tendrán lugar las siguientes actividades; el miércoles 21, a las 20, en la sala C, se presentará el libro de poemas *Ella* de Gianni Sicardi; el poeta Francisco Madariaga leerá textos del libro presentado. El viernes 23, a las 20, también en la sala C, se llevará a cabo la charla "Cortázar, un escritor latinoamericano", por la licenciada Carmen Ortiz; se anuncia que en esta ocasión estará acompañada por un conjunto de cortometrajes en Super 8 sobre la vida y los cuentos del autor de *Rayuela*. El martes 27, a las 20, en la Sala E tendrá lugar el debate "El libro en crisis, estado del libro en la Argentina"; editores, escritores y críticos se reunirán para tratar de establecer los puntos cruciales del ostensible deterioro del negocio editorial.



EL CUARTO PODER TENDRÁ SU PREMIO

Ediciones B, integrante del Grupo Editorial Z, llama a todos los periodistas que se precien a concursar por el Premio Reporter, destinado a obras de interés periodístico en lengua española, sin limitación temática alguna. Los originales deberán tener una extensión mínima de trescientas carillas a doble espacio y enviarse por duplicado a "Ediciones B, Rocafort, 104, Barcelona", haciendo constar en el sobre:

"original optante al premio Reporter de Ediciones B". Se adjuntará un sobre lacrado y sellado con los datos del concursante, en el caso de usar seudónimo; de lo contrario, los datos del participante figurarán en el original. Pueden presentarse una o más obras, las que deberán ser rigurosamente inéditas, no participar de otro concurso y los derechos pertenecientes al autor, requisitos que éste explicará en una declaración firmada. El premio será de cinco millones de pesetas para el ganador y de dos millones para el finalista, cantidades que serán extendidas a los vencedores a cuenta del 10% de los derechos de autor. El plazo de recepción de obras es hasta el 30 de junio de 1989.

IDENTIDAD CULTURAL O ACULTURACIÓN?

Ambas asimetrías contempladas en el grupo de investigación interdisciplinario dedicado al tema: "Identidad cultural y aculturación en una sociedad transicional, Buenos Aires 1870-1920", coordinado por el profesor Jaime Oliver. El Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires invita

a egresados de ciencias sociales y humanas, historia del arte y arquitectos dedicados al urbanismo a participar de la tarea. Para informes e inscripción, dirigirse a Avenida Córdoba 1556, 1er. piso, o llamar al 42-9370, de lunes a viernes, de 9 a 20.

TALLERES PORTENOS

— "La artesanía del texto" es la consigna convocante de Cristina Siscar para su "taller de escritura (y desescritura)". Allí los interesados podrán vérselas con los problemas propios de esos quehaceres y soñarse, formando nuevos grupos que la autora de *Lugar de todos los nombres* coordinará a partir de mayo. Informes, en el 361-5856.

— El motivo es el poema, pero también el desarrollo de escrituras narrativas e, incluso, el lenguaje mismo. Oscar Scopa no es amigo de exclusiones en estos casos. Los grupos de estudio que acaba de iniciar la emprenden con entusiasmo en todos esos rubros. Llamarlo al 943-1470 o al 942-9235.

Ranking del mes

Ficción

El general en su laberinto. *Gabriel García Márquez* (Sudamericana).
La conjura de los necios. *John Kennedy Toole* (Anagrama).
Noticias del Imperio. *Fernando del Paso* (Emecé).
El callejón de los milagros. *Nagib Mafiz* (Alcor).

No ficción

El heredero de Perón. *Alfredo Leucol José Antonio Díaz* (Planeta).
Todo lo sólido se desvanece en el aire. *Marshall Berman* (Siglo XXI).
Tiempos modernos. *Paul Johnson* (Javier Vergara).
Montoneros, final de cuentas. *Juan Gasparini* (Puntosur).

Librerías consultadas: Clásica y Moderna, Fausto, Gandhi, Hernández, Norte, Premier, Prometeo, Del Virrey (Belgrano), El Monje (Quilmes) y Capítulo (La Plata).

EL DISTRAÍDO

Una columna flotante de César Aira

Pocos libros tan deliciosos y reconfortantes como las "memorias del letrado pobre" Chen Fu (1763-c.1820), autobiografía estrictamente privada, escrita porque sí, por gusto, hacia 1816, inmediatamente perdida y olvidada. Un erudito provinciano encontró por azar cuatro de sus seis cuadernillos y los imprimió en 1877. Pero sólo en 1924, exhumada por Yu Ping Po, llegó al público, y desde entonces se ha vuelto un clásico de la literatura china, no menos apreciado en su patria que en Europa. No se lo ha traducido, que yo sepa al castellano, pero sí al inglés, por Lin Yu-Tang (*Six chapters of a Floating Life*, 1935) y por Shirley Black (*Chapters from a Floating Life*, 1935), al italiano por Lionello Lanciotti y Tsui Tao Lu (*Sel racconti di vita irreali*, 1955), y al francés por Pierre Ryckmans (*Six récits au fil inconstant des jours*, 1966) y por Jacques Reclus (*Récits d'une vie fugitive*, 1967). Esta última es la que he leído. El título significa algo así como "seis cuadernos sobre una vida a la deriva". Su organización no es cronológica sino temática, la misma que usó Svevo para su *Zeno*. El primer cuaderno o capítulo está dedicado al amor conyugal, centro de la vida de Chen Fu y característica que lo hace único en su época; el segundo a "los pequeños placeres de la vida"; el tercero a "las desdichas de la vida"; es decir a la muerte de su esposa; el cuarto a los viajes. Los dos capítulos perdidos se

ocupaban de un viaje a la isla de Okinawa, y de la filosofía del autor. No hay demasiado motivo para lamentar el extravío, que alguna vez puede corregirse. Lo que quedó, poco más de cien páginas, bastan para soñar interminablemente.

Chen Fu nació en una familia de funcionarios acomodados, a cuya altura no pudo mantenerse. No fue brillante, ni siquiera inteligente. Declara en el libro que la clave de su vida fue una "educación incompleta", que lo obligó a subsistir en puestos obtenidos al azar de recomendaciones circunstanciales en distintas prefecturas de la China oriental. Amaba la poesía y la pintura, las flores y los paisajes, pero era un señor convencional, bastante frívolo y atolondrado, snob, sablista, desprovisto de talentos prácticos y de los otros. Sólo fue eficaz en banalidades: organizar picnics a la luz de la luna (se pasó la vida haciéndolo), confeccionar jardines en miniatura, poner flores en los jarrones, contemplar paisajes de fama lugareña... Y aun en ese campo, se las arregló para no ser eficaz del todo. Era muy quisquilloso; tenía algo de solterona. Una de sus pasiones eran los árboles enanos, pero les ponía tantos requisitos que en toda su vida sólo vio dos que valieran la pena, y uno lo vio de pasada en una vidriera. Otra pasión, las orquídeas. Tenía una planta excelente, pero uno de sus muchísimos cuñados, por envidia, la regó con agua hirviendo y se mar-

chitó. Entonces juró no volver a ocuparse nunca más de orquídeas. El pasaje recuerda uno de las memorias de Mario Praz, paradigma del coleccionista, que una vez se hizo enviar por correo unas tacitas de porcelana, y llegaron rotas; entonces juró no ocuparse nunca más de porcelanas, con las mismas palabras de Chen Fu. Quizás la función del juramento sea esa en todos los casos: excluir de la vida las cosas frágiles.

Fue increíblemente chino, hasta la parodia, hasta el color local. Salvo en una cosa, en la que se mostró cabal contemporáneo de Goethe, aunque al estilo chino: su matrimonio. Es el único rasgo que lo redime: el amor sincero, tan fuera de lugar en la China dieciochesca, por su esposa, con quien convivió durante veintitrés años de éxtasis ininterrumpido. Pero no pudo evitar que ella muriera de pena al ser abandonada por una cortesana de la que se había enamorado. Chen Fu sólo alcanza el amor perfecto después de la muerte de ella, cuando invoca, y se le aparece, su fantasma. Porque en los fantasmas hay que creer, y mucho, para verlos; es la única intensidad que se permite, para recaer de inmediato en la creencia blanda en los jardines, las noches de luna, los poemas de Li Po y la etiqueta.

De más está decirlo, Chen Fu no fue escritor; su nivel intelectual, su sensibilidad, su formación, estaban muy por debajo del absoluto mínimo exigible para la tarea. Su vida fue de las que se absorben en sí mismas totalmente, hasta la última gota. Fue un superficial, además de ser un don nadie.

Y sin embargo, hizo la única cosa por la que vale la pena ser un escritor: escribió una obra maestra. Más que eso: hizo que su vida se absorbiera por segunda vez, en

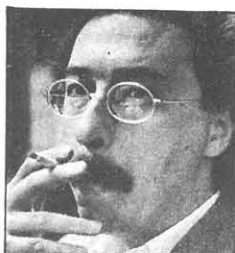
un libro; creó un sistema. Porque todo lo precioso que sabemos de él, lo sabemos por él mismo, y eso es una transfiguración. Chen Fu, que no estuvo a la altura de nada, estuvo a la altura de su libro, que también es su vida, y que está entre lo más perfecto a que puede aspirar la literatura.

Y siempre *sin ser un escritor*. Porque esa paradoja es la clave de su triunfo, o es su triunfo mismo, lo que lo cubre de gloria. Chen Fu es el reverso iluminado de la figura nefasta y deprimente del "escritor" tal como lo reconocemos por ejemplo en Nabokov o en Octavio Paz. Ellos son el escritor en su forma plena: el escritor "bueno", de méritos indiscutibles; porque al ser la literatura una actividad eminentemente cualitativa, sólo la calidad y las calidades personales de las que proviene la calidad de la obra, conceden el título; hablar de un "buen escritor" o de un "escritor distinguido" es redundante.

Chen Fu no es un escritor. Y al mismo tiempo es la única clase de escritor a la que podemos adherir, la única en que la literatura puede extenderse a toda la vida, a toda la sociedad, al mundo, y colorearlo de felicidad. Todo lo demás es un elitismo agresivo y destructor, victorias de unos apoyadas en el fracaso de otros, egoísmo, senilidad, prestigio.

Quizás podría objetarse que triunfos como el de Chen Fu sólo pueden darse en culturas peculiares, que no hayan reificado el arte. Pero la China de la dinastía Ts'ing no se ajusta del todo a ese modelo. Y además la cultura occidental hoy es todas las culturas a elección. Es cierto sí que la China es un campo privilegiado de experimentación; pero lo es justamente para nosotros, que podemos ser nuestra propia China con sólo desearlo.

Litigante: persona que está por entregar la piel con la esperanza de conservar los huesos (Ambrose Bierce).



La construcción del héroe. Juan Carlos Martini. Legasa. Buenos Aires, 1989, 252 págs.

El héroe. Lo que no puede ser excluido porque su exclusión reiteraría el escándalo de lo obvio. Pero cómo predicar ahora algo del héroe, algo de su vasto o dudoso dominio, cómo hablar de la desdichada nostalgia que no termina nunca de subordinarlo a la moral, a la teología, la política o el absurdo. Vale decir: con qué retórica rodear la insuficiente razón del héroe, y más aún del héroe moderno a quien ya el *spleen* había abandonado a una suerte balbuceante que derivaría después en silencio o, lo que es peor, en la ruidosa superposición de la voz, la inútil voz del héroe, los trazos que sin embargo lo repiten y siguen situándolo, con mayor o menor excepcionalidad, en una posición inobjetable o aun en una posición merecedora de sospecha, lo que le da rango y determina, aquello que, se quiera o no, le confiere autoridad, altura, bajeza o nada pero siempre alrededor suyo. Para decirlo de un modo distinto: ¿puede un escritor argentino, sin que esto haga recaer sobre él el peso de la suspicacia, apropiarse de nociones tan ilustres como extraordinarias: fantasmas, héroes?

A primera vista se dirá que Juan Minelli, el anacrónico vagabundo que recorre *Composición de lugar*, *El fantasma imperfecto* y ahora *La construcción del héroe*, no es suficiente siquiera para alcanzar la desmesura retórica de la pregunta, y menos entonces para responderla. Se dirá que Minelli, salvo por el fulgor del título, nada tiene en común con el heroísmo. Vamos por partes. Se dirá también que de Fierro en adelante son pocos los héroes que ha proporcionado la letra argentina (puede que por un exceso de realismo anecdótico o, lo que es lo mismo, por una desproporcionada imposición de la realidad: quede esto para la enciclopedia).

Brecht decía que el héroe en el capitalismo no podía seguir siendo pensado como personalidad individual; que el héroe, para sobrepasar la lógica burguesa, debía entenderse como arquetipo colectivo. Los románticos habían inaugurado la tradicional distinción entre héroe épico, trágico y dramático. El raro Thomas Carlyle vio en la heroicidad un don supremo que ponía a los grandes hombres en contacto con la idea divina. Más rústica, María Moliner apunta en su *Diccionario de uso*: persona que ha realizado una hazaña admirable. Cornelio Agrippa de Nettesheim dijo en cambio, en su *De occulta philosophia* de 1510, que el héroe es un alma separada.

Quizá esta última definición, universal como todas pero que tiene el secreto encanto de haber fascinado a Giordano Bruno, sirva para entender mejor el caso Minelli. Un caso no del todo fuera de lo común pero sí singular en la narrativa argentina. Minelli es un héroe en el sentido en que lo son Molloy Dupont o Mertereau. En el mismo sentido en

que lo es el hombre de *Primer amor* que escribe el nombre de una mujer sobre un material desconcertante. El héroe es el que deambula, el que busca, el que está muy lejos de saber quién es. Minelli comparte con los otros y más célebres héroes la confusa ignorancia de pertenecer a un lugar seguro y reconocido. ¿Dónde está Minelli, en Barcelona, en Rosario, en Buenos Aires, en Roma, en una ciudad imaginada con los restos, los fragmentos y la acumulación de las otras, en todas? La ciudad de *La construcción del héroe* fija algunos rasgos que eran imposibles de fijar en *Composición de lugar*. Es una ciudad amurallada, ruinosa, en la que transcurre una interminable guerra entre dos bandos que se disputan su control. Una ciudad en la que hay chinos, polacos, irlandeses, argentinos, españoles, una ciudad que ha mezclado potencialmente todo a la manera bíblica, donde el orden social ya no puede ser pensado más que como supervivencia en el caos, donde las historias personales y los acontecimientos se someten siempre a la fabulación, al mito y donde la verdad, cualquier verdad, es imposible. Un lugar donde la Historia entonces no tiene lenguaje. O, de otro modo, un lugar donde el lenguaje, los lenguajes, ocupan la posición de la historia. Y éste es el mecanismo narrativo de Martini: el relato está oculto en el opaco destello del lenguaje, está tramado en sus puntos menos visibles y no en la transparencia causal que ahora reinventa la moda. La moda especula, vigila, pero el lenguaje insiste. Por eso uno podría decir de Minelli que es un vagabundo anacrónico, porque es todavía un héroe de estatuto moderno (y quizá no haya, al menos por ahora, ningún otro heroísmo posible), porque es una suerte de paseante, de seductor y detective a la vez. Esta última condición que también comparte con la agonía y la corrupción modernas pone a veces lo que hay de relato en la amenaza del policial. En *La construcción del héroe* ocurren tres asesinatos sucesivos: matan a Beba Obregón, la última mujer de Hank, un alto dignatario de la ciudad, y matan después a dos de sus hombres, el chino Lu y alguien llamado Orate. El relato parece derivar en la usual investigación del detective, Minelli. Pero se trata de un movimiento ilusorio. Minelli no va a explicar esas muertes, tampoco se va a explicar el modo en que él fue implicado en los acontecimientos. El misterio queda como misterio, se frustra el gesto policial.

¿Hay pues un héroe, un individuo ejemplar? ¿O sólo alguien que cuando pasa por la historia dice que su problema es la historia, la indeterminación que lo obliga a renunciar, a separarse de la historia? Otra vez la prerrogativa de la separación: ni adentro, ni afuera: y ésta es la compleja composición del héroe. Se diría, para terminar, que la prosa difiere por así decirlo y entre otras no menos quirúrgicas intervenciones de la diferencia, los trazos donde se lee la distancia que separa Yoknapathawa de la Ringstrasse; este incidental cromatismo cartográfico —se disculpará la natural arbitrariedad— quisiera señalar una infundada tipología no exenta de aleve binaria: el lector dandy contra el lector onettiano. Todo esto viene a cuento para indicar que *La construcción del héroe*, preferentemente, será leído por los segundos, entre los que se cuenta el cronista. O como dijo Robbe-Grillet en 1957: "el escritor genuino no tiene nada que decir (...) sólo tiene una forma de hablar". Pero este problema es muy francés.

Américo Cristóbal



La Gansada. Roberto Fontanarrosa. De la Flor. Buenos Aires, 1989, 313 págs.

La Gansada es la elegante mansión de Amapola Vanderhoeven, la acaudalada administradora de una fortuna originada en el no tan elegante negocio de una curtiembre porcina. Esteban de Montepío, prometido de Amapola, sólo busca obtener con el casamiento el dinero necesario para operar a su madre casi ciega y huir con su verdadero amor, María, rumbo a una isla del Pacífico.

Alrededor de esta trama cruzada por pasiones desenfrenadas y sentimientos mezquinos se desarrolla la tercera novela de Roberto Fontanarrosa, rosarina igual que Olmedo —de quien se ha confesado admirador—, con una conocida trayectoria como humorista en diversos medios gráficos y siete libros de narrativa publicados hasta el momento.

Tanto en la historieta como en la literatura, Fontanarrosa realiza un trabajo sobre el género (el best-seller, zonas del cine yanqui) o con ciertos personajes y discursos de circulación social (el gaucho, el fútbol, la conversación de café) que revelan una sagaz observación por una parte, y un recurso prolífico y eficaz por la otra, frente a su hilarante y sostenida producción en ambos campos.

En *La Gansada* el modelo parodiado es el melodrama en sus varias especies, desde las historias de teléfonos blancos en vernáculos versiones, pasando por la dinastía de latas que invade las pantallas porteñas. Pero también convoca a la novela gótica, las revistas del corazón, el cine catástrofe y trabaja fundamentalmente sobre códigos muy ligados al imaginario de la clase media argentina. Los personajes de Fontanarrosa son seres tiernos y patéticos, perdedores natos, capaces de pequeñas grandezas que suelen desembocar en un bochorno que no les resta heroísmo. Quizás sea ese su mayor mérito: definir desde la copia y la parodia otra cosa que se nos parece mucho.

En cuanto a su registro humorístico, posee sin duda una relación estrecha con el comic (Hugo Pratt; y en esos momentos se acerca más al modelo de la novela de aventuras) pero se alimenta sobre todo de gestos que recuerdan a la tradición cinematográfica norteamericana que culmina con Mel Brooks. Lo hiperbólico funciona como una lente que exagera situaciones estereotipadas y desnuda su absurdo y su ridiculez. La repetición es otro dispositivo recurrente que, sin embargo, se vuelve por momentos un poco abusivo. Fontanarrosa es un narrador de buena cepa, pero es posible que se mueva con mayor comodidad en el cuento (recordar "El mundo ha vivido equivocado").

Como con los libros de Woody Allen, la lectura de esta novela promete la valiosa gratificación de la carcajada, abre un espacio de goce donde el lenguaje existe ser acompañado con el cuerpo y vale darnos la oportunidad de buscar el humor, tan necesario y urgente sobre las pálidas etapas del desencanto.

Alvaro Fernández Bravo

RECIENVENIDOS

Cuentos sin plumas. Woody Allen. Trad. de Marcelo Covian y José Luis Guarener. Tusquets. Barcelona, 1989, 402 págs. Reunión en un solo volumen de toda la producción cuentística del hipocóndrico cineasta: cómo acabar de una vez por todas con la cultura, sin pluma y perfiles. Para fanáticos de Allen o del humor pergeñado al norte del río Bravo, la colección supone la comodidad de recorrer entre carcajas más o menos estridentes la formulación casi siempre hiperbólica de las obsesiones del creador de Annie Hall, el amor, el sexo, la muerte, el psicoanálisis y las contradicciones de vivir en una ciudad que es, irremediablemente, Nueva York.



El guerrero de Gor. John Norman. Trad. de Rafael Llorente. Ultramar. Barcelona, 1988, 205 págs. Se trata de la

primera parte de una saga (¡Oh, las sagas!) denominada *Crónicas de la Contratierra* con la que Ultramar inaugura su colección de "Erotic & Fantasía". John Norman es el seudónimo del profesor John Lange (1931) quien ha construido, en su serie sobre Gor, un mundo salvaje en el cual los hombres dan rienda suelta a sus placeres instintivos: "la guerra, el sexo, la dominación sobre su pareja, entre conspiraciones y terrores desconocidos", según anuncian sus editores españoles.

Entre locos y cuerdos. Bernardo Keiner. Ediciones Lintercuentos. Buenos Aires, 1988, 117 págs. Dice Josefina Delgado en un pasaje del prólogo a este libro de relatos: "...estos cuentos son mucho más que pequeños retratos o escenas de costumbres: hay en ellos ironía, un profundo y sutil enjuiciamiento, na-



da prejuicioso ni dogmático, de las relaciones sociales. Pasan por ellos algunos lugares comunes de nuestra vida actual, y cobran en sus relatos todo el absurdo del poder exacerbado, del convencionalismo practicado a puertas cerradas, de espaldas a la imaginación".

Papeles perdidos. Alfredo E. Abarca. Planeta. Buenos Ai-

res, 1989, 163 págs. Abogado, argentino de 47 años. Abarca extiende ahora su influencia a la literatura con ésta, su primera novela. Ambientada en Buenos Aires durante los años 60, la historia involucra elementos de la política (el propio presidente de la república, sometido a las presiones de ciertos agentes de la corrupción) en una trama recorre la intimidad de varios personajes puramente ficcionales.



Bulevar García. Eduardo Milewicz. Buenos Aires, Tilt Producciones. 1988, 111 págs.

El, en Bulevar García, va a transitar la experiencia de la educación sentimental. Esta situación, sin embargo, no lo compromete a aprender nada sino más bien todo lo contrario: someterse a un entrenamiento casi forzoso de una tarea por demás desagradable. El no entiende nada pero, sin pasión, se queda de una pieza frente a lo insólito de las peripecias de su recorrido. Todo parece salirle al revés ya que su lógica —no del todo delirante— vive confrontándose con la lógica inusitada pero demoledora de los demás.

Mucho rock (menos en el ritmo de la novela que en la serie de guiños al lector), ciudad semiderruida y a medio construir, llamados telefónicos, multitudes celebratorias nunca se sabe bien de qué, fiestas de casamiento, bares en los que nunca se accede al pedido que se ha hecho, forman el marco en el cual El es presentado a una mutante mujer con la que termina casándose.

Fiel al adagio de que la materia se transforma, Milewicz construye su texto sobre la idea de mutaciones permanentes de la narración. Todo se presenta bajo otra forma a cada vuelta de página y ese ritmo impreso en la primera línea será el instrumento a la vez que el trofeo del relato ya que es esa misma movilidad la que le permite continuar y, quizás, no finalizar nunca.

Ya en la década del veinte, Oliverio Gironde inauguró una nueva forma de mirar la ciudad. Bulevar García de algún modo reactualiza esa mirada paseándose a toda velocidad por el entorno y recogiendo los fragmentos y desperdicios de que se construyen los paisajes urbanos. Y esa mirada está filtrada por los modos de ver de varias estéticas de la última "cultura joven": el video-clip, el *dirty realism*, los *comics*, los dibujos animados.

Pero sobre todo por la música de rock. La ciudad por la que transita la búsqueda de El está nominada por el rock y sus calles erigen a los nuevos "próceres": calle Serú, Variedad, García. Esta nominación alcanza incluso algunas escenas: la demolición de hoteles, el episodio con los desconocidos de siempre, la proclividad de rasguñar piedras, las escaleras que suben al cielo.

Y también excede las páginas de la novela. Su prólogo lo firma Luis Alberto Spinetta y no hay razón para sospechar que no lo ha escrito. No obstante, su aparición es también nominal y semeja otro guiño al lector. ¿Y bien, hay que concluir en la posmodernidad? La inclusión del término parece ineludible pero por ahora puede obviarse.

La calle es el escenario del Bulevar cuyos episodios parecen escenas representadas en las carteleras de las veredas y así incluso se inscriben en el libro que tiene una excelente diagramación y una tipografía que dibuja lo escrito. La tapa y el formato exceden todo aquello y, como alguna vez Artaud de Spinetta, se derramará de las bibliotecas.

Graciela Montaldo



El clásico de los clásicos. Carlos Ares. Puntosur. Buenos Aires, 1988, 156 págs.

Cuatro amigos —jefes barriales de barras futboleras *ma non brava*— salomónicamente repartidos en duplas, emprenden un peregrinaje cuya meta es presenciar el último partido del torneo a ser disputado por los dos colosos, Boca y River. Boquenses el Indio y el Flaco, de River el Nato y el Negro, se bifurcan en una ciudad partida en dos por el fanatismo. Los cuatro con un temor común: la suspensión del partido por la acción de la milicia gobernante.

Este es el asunto que trata, en su debut novelístico, Carlos Ares con *El clásico de los clásicos*. El texto limita cronológicamente su relato entre la noche anterior al partido y la hora en que debe comenzar; esto es, narra una espera. El campo de juego narrativo está demarcado por la analogía inmediata que puede ser enunciada a modo de proposición: Boca es al peronismo lo que River al antiperonismo (con sus matices); eterna polarización vernácula que constituye su puesta en escena.

La novela elige dos pasiones argentinas: el fútbol y la política (una tercera —las mujeres— viene a caballo de las otras dos). Pero en un *clásico* (Henry Peyre dixit) toda desmesura se condena, por lo tanto la pasión se neutraliza para morir como tal. Así, como gesto de neutralización paradigmático ofrece un cuadro de situación puntillísticamente equilibrado: ambos contrincantes llegan a la final con la misma cantidad de goles a favor y en contra y con los mismos puntos, y estarán listos para disputar el encuentro ante paraje número de hinchas.

Todo intento de desequilibrio es borrado por su exacta contrapartida. Si es posible mostrar el fanatismo de los hinchas de Boca y sus deseos de ganar el partido, la máquina narrativa compensatoria proporcionará el contrapeso mostrando, en ajustado contrapunto, el mismo deseo en el otro bando. Es, en cambio, cuando la prolija balanza se desmolda donde la novela se juega sin matices. El enemigo común (los milicos) tiene una voz privilegiada (la de Muñoz) que termina ahogada en un glorioso meo que dos jóvenes le ofrecen a un aparato de radio como suerte de expiación ritual.

El resultado del partido no es indiferente para los personajes, sin embargo para el texto deviene secundario puesto que el mayor deseo será depositado en que se juegue. Leído en el paralelismo que postula, lo que a la novela parece interesarle más es la puesta en marcha del mecanismo democrático.

Insertándose en la relación política-literatura el texto utiliza una analogía que, en vez de ampliar la cadena de sentidos, funciona como una tautología, fría, des-apasionada, donde todo se emparda. Creyendo que la pluralidad es necesariamente neutralización parece olvidar que hasta en una jugada de pizarrón siempre salta un poquito de barro.

Adriana Amante



Fotos de la derrota. Enrique D. Zattara. Ediciones de la Pluma. Buenos Aires, 1988, 124 págs.

Opera prima de Enrique Zattara (periodista y fundador de varias revistas literarias), lo que primero llama la atención en los nueve relatos de *Fotos de la derrota* es el laborioso círculo de pasividad que los personajes construyen a su alrededor. Escritores desgastados/desengañados, empeñados en el fracaso, obsesionados en cuestionarse pero sin voluntad de modificar nada. La trama es sólo el sostén de una tan metódica como inmovilizante autocritica de los personajes acerca de su propia alienación.

“¿Qué hago yo aquí? ¿Esto hice finalmente de mi vida?”, se pregunta Tito ante su Antígona irremediablemente inconclusa. El libro de Zattara parece obedecer a un exigente mandato de profundidad que termina por condenarlo a trivializaciones filosóficas. Los relatos apuestan a los postulados de sus protagonistas más que a construir la densidad de una significación en la delgada superficie de la escritura. El amor, el sexo, la política son aquello que no se confía a la literatura. Temas demasiado profundos como para que las metáforas puedan decir algo sobre ellos: el amor es lo que el texto niega al horizonte de sus personajes; la política se reduce a la referencia al compañero abatido o desaparecido y el sexo remite invariablemente a “el sexo de él” o “el sexo de ella”. Así, los cuentos eluden problematizar sus temas, refugiándose en la asepsia de los eufemismos y en los méritos de un estilo cuidado y de la misma prosa que maneja, con amplia soltura, los resortes de la narración.

Si “Fotos de la derrota” —aunque dentro de esta misma línea— aparece como el relato más sólido, en “Breve testimonio sobre Curson Bill y su obra” y en “El perro de Ana María se comió mis cuadernos” asistimos, en cambio, a una parodia sobre la propia solemnidad. Es en ese espacio en donde me parece que Zattara encuentra —a través del sarcasmo y la ironía— su veta más productiva.

“¿De qué te das, inquisidor Horacio Oliveira, absurdo Max Estrella? Vos no sos un personaje de ficción (...) delirante Pierrot Le Fou. Vos no sos literatura”, se cuestiona Guillermo en su bohemia bohardilla de planta baja, mientras duda entre escuchar a Debussy, Tchaikovsky o Joan Baez. Pero este vivir de acuerdo a los modelos no define sólo a los personajes sino al relato mismo. Pienso en Rayuela. Pienso en que Rayuela no sólo condenó a toda una generación a escribir como Cortázar, sino también a escribir desde Rayuela. *Fotos de la derrota* parecería estar escrito desde Oliveira;

“Cuentos caracterizados por cierto escepticismo”, anotan los editores en la contratapa; lo mismo da si el modelo es Rimbaud o Godard. Pero he ahí la diferencia: un escepticismo cabal calla. En *Fotos de la derrota*, en cambio, la decepción frente al arte es una recurrencia que permite generar la ilusión de densidad temática. El escepticismo deviene pose. Y no sólo pose de los personajes, sino que termina por ser, también, una máscara que envuelve al texto.

David Oubliá

RECIENVENIDOS

Las cuatro estaciones de Manuela. Víctor W. Von Hagen, en colaboración con Christine Von Hagen. Trad. de Ramón Ulía. Sudamericana. Buenos Aires, 1989, 361 págs. Novela histórica, la obra de Von Hagen aspira a nutrirse de la documentación sin renunciar al terreno de la ficción pura. Se trata de la historia de Manuela Sáenz, el último amor de Simón Bolívar, cuya vida de pasión y lealtad al general americano se recorta sobre el fondo abigarrado y convulso de los fragores independentistas.

Los anales de los Heechees. Frederik Pohl. Trad. de Domingo Santos. Ultramar. Barcelona, 1988, 379 págs. Última parte de la saga de Heechee, tetralogía



que incluye, además, Pórtico, Tras el incierto horizonte y El encuentro. En este último volumen, Pohl narra el enfrentamiento solidario de los humanos y los Heechees con un enemigo que habita en las profundidades de una sólida esfera de energía llamada Kugelblitz, y que se parece a una encarnación abstracta

del mal dispuesta a destruir todo atisbo de vida inteligente.

A.D., en el año del Señor. Kirk Mitchell. Trad. de Enrique Hegewicz. Planeta. Buenos Aires, 1989, 314 págs. Curiosidades de los medios, nuevamente se ha invertido el orden causal: la novela del escritor —antes

minero, constructor, ayudante de sheriff y policía— Kirk Mitchell se ha inspirado en una serie televisiva que lleva el mismo nombre y cuyo guión pertenece a Anthony Burgess y Vincenzo La-bella. La historia comienza en el año 30 de nuestra era y se ocupa de la decadencia imperial de Nerón y de Calígula, de las tribula-

ciones de cristianos y judíos y algunas cosas más. Según sus editores locales, “tiene la grandiosidad y el dramatismo de las grandes epopeyas históricas”.

Trenes del sur. Carlos Hugo Aparicio. Legasa. Buenos Aires, 1988, 288 págs. Ganadora del Premio de novela organizado por la Dirección de Cultura de Salta en 1968, esta obra que Aparicio (La Quiaca, 1935) ha corregido para su reedición veintidós años más tarde es definida en la contratapa como “uno de los poemas más válidos e intensos de la literatura argentina contemporánea”.

No se trata de una contradicción sino del reconocimiento de un mérito: la escritura de Aparicio, además de renegar del regionalismo a ultranza, no reconoce fronteras entre los géneros para extender su peculiar respiración discursiva.



El general en su laberinto. Gabriel García Márquez. Sudamericana. Buenos Aires, 1989, 280 págs.

Muchos años después, frente al jurado que le otorgaría el Premio Nobel de literatura, Gabriel García Márquez habría de recordar aquella mañana remota de 1967, cuando la prestigiosa Editorial Sudamericana de Buenos Aires distribuía los primeros tímidos ejemplares de su novela, que se perderían, años más tarde, en las cifras de vértigo del inventario de libros salido de un delirio de multiplicación bíblica antes que de un plan de producción editorial.

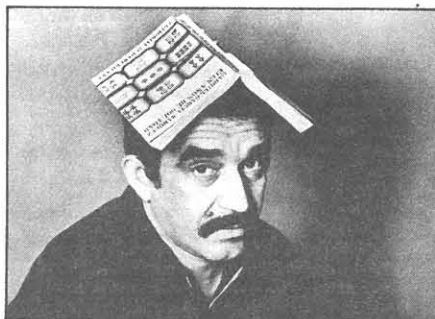
Esa mañana de mayo seguramente pensó: "El mundo es tan reciente que las cosas carecen de nombre", "La literatura latinoamericana, esa entelequia, es tan reciente, que los libros no tienen lectores". Y seguramente pensó que ya nunca podría escribir un texto como *Cien años de soledad* porque era precisamente en esa épica fundacional, en esa vocación edénica, en esa portentosa apuesta hacia el futuro donde residía su fuerza. Escrito ese texto, abierta esa puerta, lo demás era sentarse a esperar la gloria, las cuchilladas arteras de los críticos envidiosos, los premios y los viajes, el desdén de los colegas, la rastrera amistad de algunos escritores, la fatigante correspondencia con su agente literaria, la conciencia de ser un gran hombre, la desdicha por no poder dejar de serlo.

En fin: *El general en su laberinto*, la última novela de Márquez, habla de Bolívar, de su agonía final y su desencanto por las cosas de este mundo, tan poco dispuesto a cumplir su alucinado proyecto de unidad continental. Sería fácil (pero también triste) concederle a Márquez que está hablando de sí mismo, de su propia gesta, de sus propias alucinaciones, de sus desencantos, de su indeseada agonía.

También sería fácil (pero frívolo, o miserable) señalar el pálido juego que en esta novela entablan las palabras, en comparación con los destellos y los artificios de *Cien años...* Contra quienes pretendan insinuar que esta novela ya-no-es-lo-mismo, Márquez puede enarbolar al menos el último párrafo de esta nueva invención.

El general en su laberinto reproduce la fascinación de Márquez por las grandes personalidades, los caracteres desmesurados, el desafío de la subjetividad. El coronel no tiene quien le escriba, en su laconismo y su patética sobriedad vendría a ser el punto ciego de esta última novela, donde si algo falta, es la melancolía de la muerte. Bolívar, en ese pormenorizado relato, está muriéndose pero sólo porque el narrador (como en *Crónica de una muerte anunciada*) no cesa de decirlo. Por lo demás, podría pensarse, la novela podría seguir infinitamente. Antes que de la muerte de Bolívar, se trata de la espera de esa muerte: y sabemos que nada hay más parecido a lo infinito que la espera.

Todo lo demás es la intermitencia de la memoria (del propio Bolívar, de su ayudante José Palacios, de su amante, Manuela Sáenz) y la copia de dos maneras de nombrar el mundo, lo que permite a Márquez lucir sus fastos narrativos. Por un lado, las típicas retrospectivas y anticipaciones que hacen las delicias de los analistas del relato. Pero también esas inimitables descripciones que Márquez ha hecho célebres ("tres micos educados en el arte de las obsce-



nidades palaciegas") mezcladas con frases de almanaque, sentencias de manual escolar ("La desesperación es la salud de los perdidos").

En esos vaivenes temporales y retóricos aparece la Historia, o mejor: aparece la cuestión del Estado. Porque el delirio de Bolívar es en definitiva un delirio por el Estado, por la constitución territorial de un Estado. Y el delirio correlativo de Márquez es un delirio por la constitución de una lengua literaria de Estado.

El final de la novela dice "FIN", lo que ya de por sí es curioso. Sucede que luego hay cuatro páginas que, bajo el título "Gratitudes", cuentan la historia de *El general en su laberinto* y ese "FIN" quiere marcar que la novela ha terminado y que ahora es otra cosa lo que se lee. Y lo que se lee, no sin perplejidad, es el agradecimiento a cinco historiadores, dos embajadores, un canciller y un ex presidente, un lingüista, un geógrafo y un astrónomo, que "tomaron como asunto propio y de gran importancia" el proyecto de Márquez. Como se ve, esto no es *Sallammô*, esto no es *La muerte de Virgilio*. Es una cuestión de Estado.

¿Qué decir de un libro que sueña sus condiciones de posibilidad en el Estado (las "Gratitudes" son también para la red de comunicaciones, teléfono, télex, telefax, sin la cual el Estado y esta novela no son posibles), que sueña un futuro de texto para la escuela (progresista, eso sí)?

Pues bien: que ese sueño es, por lo menos, anacrónico y reivindica para la novela un lugar que ha perdido desde comienzos de siglo y que no tendría por qué recuperar (ese lugar está hoy ocupado por los medios masivos); que poner a la literatura como una cuestión de Estado es poner a la lengua en la misma situación. Y la lengua de Estado es la lengua de las razones de Estado, la lengua de la diplomacia, de la transparencia comunicativa antes que de la eficacia estética, una lengua que discrimina y jerarquiza: de un lado las jergas, del otro la lengua oficial. Parece mentira pero es cierto: luego de una frase de Bolívar, Márquez aclara: "Lo que quería decir, en jerga caribe, que el presidente era un débil, y el vicepresidente un oportunista...".

Pero Márquez, a diferencia de Bolívar, no ha querido conscientemente erigirse en el Estado de la literatura y por eso marca "FIN" donde cree que la novela termina.

Desgraciadamente, sabemos que no pudo presentar su libro en Colombia por miedo a un atentado, que con la edición colombiana habría ganado un millón de dólares, que el treinta por ciento de los compradores nunca leerán su libro y que Márquez ya nunca volverá a escribir un texto sobre el aniquilamiento de la ciudad de los espejos (de toda ciudad de espejismos) porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tienen una segunda oportunidad sobre la tierra.

Daniel Link



Perdido. Germán L. García. Montesinos. México, 1987, 245 págs.

Perdido es las distintas maneras de contar una historia fallida, fuera del espacio donde la lengua materna se transforma en voces dispersas de una doble disposición: la presencia y la ausencia innombrables.

En Buenos Aires, alguien ha perdido su lugar; está perdido (acorralado), sin poder decir lo que en Barcelona será riesgo y confusión.

Alguien está perdido y ha perdido.

La condición inevitable para estar perdido, es haber perdido. Invirtiendo esta fórmula con el recaudo y margen necesarios, es probable que quien haya perdido, pueda perderse.

El alter ego exhibicionista e identificable de Nanina (primera novela de García), que luego se desplaza a veces en clave en las novelas siguientes, se fragmenta en esta última criatura: ahora el sujeto es el trazo textual que recorre inasibles las personas: En *Perdido*, el texto se difumina, circula sin centro ni destino.

Las palabras tratan de fijar las evocaciones de ese lugar dos veces lejano ("en el tiempo y en el espacio"); y de reconocer ese territorio virgen, ajeno y al margen de la escena.

Un tiempo, un espacio y una lengua se pierden en otros tiempos, espacios y lenguas, tratando de mutar la historia de alguien hacia otro que no termina de encontrarse.

La palabra se ha perdido en el fragor de la logomaquia, en un sitio donde el signo es sometido a la vivisección. El exilio es bifronte: se está fuera de una lengua y fuera de lugar.

La antífrasis de Joyce "cambié de país para no cambiar de conversación", parece extenderse y decir que fuera del país la conversación es otra cosa.

¿Cómo nombrar la ausencia? ¿Cómo componer el lugar que aparenta sostener su presencia o su conversación?

Su presencia transita vertiginosamente por el filo que divide la historia y la lengua que, del otro lado (España, con su cultura de "caja china"), simula ser propia. Las cifras que se llevan para exhibir como justificación del cuerpo no son más que un malentendido.

En el lugar que se deja, donde "la muerte, que hace reglas, no tiene ninguna", donde los cadáveres desfilan como carrozas sobre la superficie y bajo la superficie como fantasmas, hablar cuesta, cuanto menos, el cuerpo.

"El lenguaje es un sufrimiento", dice García.

Perdido es, paradójicamente, lo que puede encontrarse entre los despojos de ese prolongado pasaje. Pero en medio de la incertidumbre, en el ir de un territorio donde la palabra no vale nada, a otro donde no adquiere sentido, hay una palabra que se puede nombrar, palabra que titula y estipula.

"Para volver, primero hay que terminar de irse", dice Germán García (no en este libro). Digamos que hay que terminar de perderse, o de callarse.

Lejos de un lugar y de una lengua que es su manera de nombrar las cosas, alguien sólo puede esperar lo que se desea: reencontrarse con los lugares perdidos.

Juan José Becerra

¿Ocupa la droga un lugar central en la economía y la política del imperialismo hoy?

EL GRAN NEGOCIO DEL NARCOTRAFICO

Günter Amendt

(La droga como mercancía, el capital financiero y la política de los EE.UU.)

EDICIONES DEL PENSAMIENTO NACIONAL



EDICIONES COLIHUE
Av. Díaz Vélez 5125 (1405) Buenos Aires
Tel: 983-4181/4191 y 981-3674

¿Es fatalmente nuestro único destino como nación ser el apéndice degradado del capitalismo mundial

LA DESCONEXION

Samir Amin

UNA SALIDA PARA LA CRISIS



Corrientes 1555
40-7098/9

TALLER DE PERIODISMO (Práctica y Teoría). Coordina Vicente Zito Lema
CURSO DE PSIQUIATRIA Y PSICOLOGIA EN LA HISTORIA POLITICA ARGENTINA. Coordina Carlos Villamor
TALLER DE ANALISIS DEL DISCURSO POLITICO. Coordinan Alba Paz Soldán y Omar Borré
CURSO DE TEORIA Y CRITICA LITERARIA. Coordina Roberto Ferro.
TALLER DE CRITICA, HISTORIA Y SEMIOLOGIA DE LA HISTORIETA. Coordina Claudio Rubin
Informe e Inscripción:
Marcela Viaggio: lunes, martes y jueves de 18 a 20.30 hs.



Capricho de la naturaleza. Nadine Gordimer. Trad. de Rolando Costa Picazo. Emecé. Buenos Aires, 1989, 376 págs.

Nadine Gordimer comparte con Doris Lessing dos circunstancias posiblemente irrelevantes desde el punto de vista literario: ser africanas y encabezar la lista de best sellers cada vez que publican un libro. El azar geográfico ha servido para que ambas autoras pinten sus aldeas y tolstoiamente demuestren al mundo que en todas partes se cuecen habas; la periódica aparición en el ránking de ventas, para refutar la superstición de que todos los escritores de best sellers son facilistas.

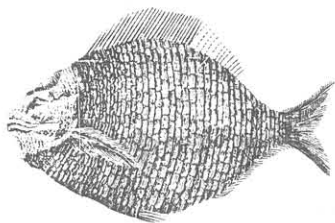
Pero, salvo estas similitudes, las escritoras no se parecen en nada. Porque mientras Doris Lessing despliega su preocupación social, su romántica militancia en el Partido Comunista, su conciencia de ser mujer en un mundo reglado por hombres, su misticismo sufi, en novelas que recorren monóticamente esos temas, Nadine Gordimer relata las experiencias y obligaciones de una artista blanca en el país del apartheid aliviándolas con una fina ironía, con una plasticidad que hace pensar en Elsa Morante o en Carson McCullers.

En *The Essential Gesture*, una selección de ensayos publicados en 1988, Nadine Gordimer explica que, leyendo a Katherine Mansfield y a Pauline Smith, tomó conciencia de que su ambiente colonial merecía algo más que ser el marco obligado a novelas de aventuras, y que "a través de la aparentemente esotérica espeleología de la duda, guiada por Kafka antes que por Marx", reparó en "la vergonzosa atrocidad de la barrera racial". Ambas revelaciones son perceptibles en su literatura.

El capricho de la naturaleza que se aparta del tipo original, de lo esperable es, en esta novela, Hillela, una mujer joven que guarda para los amantes de la biografía fieles correspondencias con la autora y que a lo largo de la novela, crece, ama, sufre, lucha y conforma el ideal de la heroína. La historia es particularmente atrayente en la "iniciación" del personaje principal, y se vuelve un poco densa cuando Hillela viaja por todo el mundo acompañando a su marido, un coronel después presidente. El oficio de Gordimer logra que cada personaje se recorte nítidamente y que como en toda novela de intriga y amor, el lector, descartando páginas que nada agregan a su interés particular, persiga a sus elegidos para ver qué les pasa.

Nadine Gordimer es tan clásica que ha sido varias veces candidata al Nobel y nunca se lo dan.

Lilliana Costa



Divorcio tardío. A.B. Yehoshua. Trad. de Ana Bejarano. Alfaguara. Buenos Aires, 1988, 429 págs.

Abraham Yehoshua (Jerusalén, 1936) nos es presentado en esta edición como uno de los escritores hebreos contemporáneos más reconocidos, traducidos, vendidos. Su novela es la historia de un padre sexagenario que, desde Estados Unidos, vuelve a Israel para divorciarse de su ex mujer, internada en un manicomio por haber intentado matarlo, y para ver a sus hijos, en un reencuentro que reaviva complejos conflictos familiares.

Las posibilidades narrativas de *Divorcio tardío*, sin ser pocas, se autolimitan por tres circunstancias. La primera es el precario intento de reescribir a Faulkner: Yehoshua pone un papel de calcar sobre las páginas de *El sonido y la furia* y se acerca a veces a la caricatura de una receta. Los capítulos de la novela son monólogos de los miembros de la familia en cuestión, durante los días de la Pascua judía, a fines de los '70. Y ya el primero se sostiene en la voz de Gadi, un niño melancólico y regordete demasiado parecido al Benji faulkneriano. Cuando el relato, en cambio, se independiza de su modelo y sigue su propio impulso, alcanza sus mejores tramos. Tal vez el autor quiso evitar, imitando esa técnica consagrada, su tendencia a un psicologismo lineal o al inventario de patologías. Y es ése el segundo riesgo: *Divorcio tardío* es una novela familiar, quizá demasiado freudiana, en la que asoman las simplificaciones de una vulgata psicoanalítica que malogra el texto. En la sesión de terapia del previsible hijo homosexual, por ejemplo, se expone, con sueño incluido, un Edipo casi de manual, discurso inverosímil que ahoga el intento, visible en el episodio, de parodiar el lenguaje psicoanalítico. Cuando el problema de los inciertos límites de la locura se da, en cambio, en situaciones a primera vista pueriles, en la historia que se cuenta y no en la transcripción del discurso psicótico, la novela cobra una identidad narrativa más creíble. Y es precisamente en el relato de la trivialidad de lo cotidiano —superficie al parecer inocente bajo la que se esconden los conflictos de la modernidad— donde está lo que Yehoshua recoge con más provecho de la literatura norteamericana, más próximo a Carson McCullers o a Flannery O'Connor que a la filiación faulkneriana que declara. Pero también en este sentido (tercer riesgo) la "visión aguda y realista de la vida cotidiana en Israel" que anuncia la contratapa no está desprovista del todo de cierto localismo costumbrista: las circunstancias político-económicas de la era Begin no terminan de someterse a la estructura del relato, y lo aproximan a la novela turística. Interminable cantidad de materiales y personajes que "ilustran" distintas posiciones sociales y profesiones, hábitos y geografías. Diversidad que, aunque muestre habilidades y erudiciones del autor, trava sin embargo el desarrollo de lo narrativo, la ficción: la novela.

Si es legítimo sospechar que la literatura israelita actual —en el contexto de una cultura que busca refundar su propia identidad— es un espacio particularmente problemático e inestable, *Divorcio tardío* podría dar cuenta de tal situación, y tal vez sea allí donde resida su mayor interés.

Miguel Dalmaroni



La joven de la perla. Marta Morazzoni. Trad. de Ricardo Pochton. Tusquets. Barcelona, 1988, 225 págs.

Cuando Luis Quisada, de regreso a su estancia de Valladolid, reduce a cenizas el manuscrito autobiográfico del emperador Carlos V, no hacemos más que asistir a una de las preguntas que cohesionan la serie de cinco relatos que organizan *La joven de la perla*. La pregunta por la escritura se acentúa en la pregunta por lo escribible. ¿Cómo leer ese no escrito recurrente en el diseño de los cinco relatos? Porque no sólo es el Maestro de "La puerta blanca" con sus imprescindibles jardines, el que formula lo que llamaríamos la escritura en retardo; es el manuscrito siempre diferido de Da Ponte y la inescrutable carta del mercader Van Rijk. Es la insistencia que se inaugura en la demanda que Constanza dirige al Maestro, para que ejecute en el clavicémbalo esa escritura que nunca fue escrita. Los relatos de Morazzoni no nos narran sino continuos pasajes, viajes y partidas. La aventura puede ocurrir bajo disímiles avatares: de la pluma al teclado o de Scheveningen al puerto de Holbaek. El viaje y la escritura son las dos grandes líneas organizativas del libro, hasta el gran viaje de "El orden de la casa", el viaje silencioso y detenido de la parálisis de Karl Kölnner.

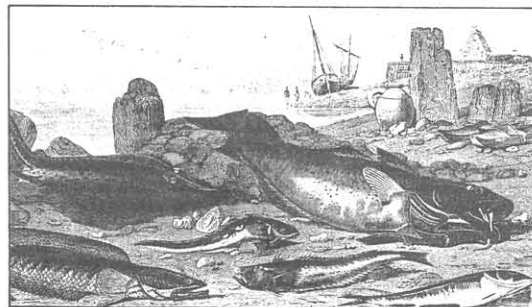
Hay un manuscrito nunca escrito y hay un manuscrito del fracaso. El libretto que finalmente escribe Da Ponte para el compositor de la corte de Habsburgo, Antonio Salieri, culmina en una caída. Fracaso inquietante que el relato economiza en una metáfora aniquilante: "Da Ponte estaba hecho polvo". La dignidad del Sr. Da Ponte constituye una cadena de desquites alarmantemente arltianas. Humillado por Salieri, lo que Da Ponte busca es "un enemigo en quien vengarse": un cuerpo de otro que neutralice la propia disolución, pero además, un cuerpo que operará siempre en su retorno. La "víctima desconocida", el pordiosero, será precisamente lo que retomará en la vida de Da Ponte, pero ocupará un instante escaso de su autobiografía.

En *La joven de la perla*, el relato es la colocación de aquello que se resta en el olvido. Retoma la letra más pequeña, el margen, lo que supuestamente nadie lee de la Historia y hace de eso su narración.

Excelencias, brillos y joyas en circulación, el relato que da título al libro satura este espacio. La tela que obsesiona al mercader y el sijo que ostensio a su esposa, son las dos joyas que organizan la historia. Allí se trama el otro viaje donde el retrato de una joven con una perla en la oreja, se desplaza de una formulación de la riqueza (la acumulación del mercader) a otra (la riqueza sedentaria de Herflige).

Marta Morazzoni, oriunda de Milán, nos ofrece su primer libro con una serie de relatos arquitectónicos, formulados casi como respuestas a la pregunta de un molde siempre en referencia. En esta dirección se enmarca la posición omnipotente de un narrador que todo lo sabe porque todo lo ve. Es una voz entre paréntesis que inhibe el olvido, colocando al lector en una memoria persistente. Leer sin olvidar es un espacio desesperante, pues es la disolución misma de la espera. Y esta cuestión, fue señalada por la terrible memoria de Funes.

Fernando Murat



ella, Asís retoma la historia de Alejandro Vitaca, uno de los personajes de *Los reventados*, para ubicarlo en el mundo de los "servicios" durante los primeros años de la democracia. Ni una pizca de piedad, aquella mirada

que Asís destinaba a alguno de los personajes de sus primeros textos; en *Partes de inteligencia*, Asís formula críticas al actual estado de las cosas desde su particular estrategia narrativa.

RECIENVENIDOS

La hermana menor. Raymond Chandler. Trad. de César Aira. Emecé. Buenos Aires, 1989, 252 págs. Alguien le pide a Philip Marlowe que encuentre a su hermano; la búsqueda lo llevará a mezclarse con la escoria de la mafia, los artistas de Hollywood en ascenso y la dura policía de Los Angeles y Bay City. Como siempre, el policial es una mera excusa para poner a funcionar una maquinaria narrativa que va mucho más allá de los límites del género. La excelente traducción de Aira aporta una cuota adicional de satisfacciones.

Esa selva sin flores. *Gabriel Monergous*. Legasa. Buenos Aires, 1988, 120 págs. Mendocino de nacimiento, porteño de adopción, Monergous (1936) ha publicado anteriormente un volumen de cuentos (1970) y una serie de ensayos sobre la Generación del Ochenta (1985). En este caso, se trata de un *nouvelle*, que da título al volumen y tres relatos escritos entre 1968 y 1978. Un realismo ácido, con oscilaciones entre lo trágico y lo grotesco, se despliega con precisión a lo largo de sus textos.

Las verdaderas aventuras de Douglas Vinci relatadas por él mismo. *Textos y compilación de Shirley Pfaffen & Douglas Vinci*. Argentina y el mundo. Buenos Aires, 1989, 82 págs. El

formidable éxito obtenido con sus sermones en Radio Bangkok ha movido al desafortunado predicador a contar la historia de su fortuna y sus adversidades. Para ello, debió recurrir a la solidaridad inteligencia de la bella Pfaffen quien aclara, aunque no demasiado, en qué consistió lo suyo. Apaísado, con viñetas anacrónicas y sumergido en el habitual caldo de delirio que caracteriza a las intervenciones de Vinci, el volumen hará las delicias de los rockeros, posmos y recalitrantes de la cultura pop.

Partes de inteligencia. Jorge Asís. Puntosur. Buenos Aires, 1989, 229 págs. Reedicción de la primera parte de una nueva saga del narrador argentino más polémico ("La comunicación"). En



Por Luis Chitarroni

Junichirō Tanizaki

Una noche de 1930, después de una comida en la que abundaron el gorgonzola y los vinos portugueses, el escritor japonés Tanizaki Junichirō y su amigo, el poeta y novelista Satō Haruo, conversaban casi sin imponerse sorpresas sobre las últimas películas de Hollywood. Los músicos se habían retirado, y O-chiyo, la mujer de Tanizaki, detenida ante un fonógrafo, posaba para un pintor invisible. Sobre una de las paredes, un panel ilustraba acerca del sacrificio de un pez exquisito y letal, que elige a sus víctimas. Tanizaki preguntó a su amigo: "¿Te gustaría casarte con O-chiyo?". La noche era holgada, dispersa. Algo había en el aire, algo que se parecía a la música, aunque tal vez fuera su ausencia... La respuesta de Satō Haruo se dejó oír. ¿Por quién, por cuántos, por quiénes?... Y ese mundo sin embargo estaba despejado de enigmas. Las escenas que siguieron, que la falta de testimonios nos enseña a presentir, son en cámara rápida: Tanizaki habla con O-chiyo, O-chiyo y Tanizaki se divorcian; Satō Haruo habla con O-chiyo, O-chiyo y Satō Haruo se casan. *Los monos hacen arriba un doloroso estrépito.*

La anecdota es prueba, pero —al cielo gracias— prueba de no sabemos qué. Tanizaki, por lo demás, es un novelista capaz de someternos a pruebas extraordinarias, cuyas evidencias tienen después la levedad de una corazonada. Postrera, sí. Pero, pero, volviendo a Tanizaki... No es el extrañamiento del lector ordinario y occidental ni la familiaridad del lector privilegiado y oriental lo que le interesa; lo que le interesa es un vastísimo margen que logra obli-gando al sentido a que se retire lentamente del relato o la novela. Cuando lo recuperamos, recuperamos también la impaciencia. Pero, *mientras tanto*, la novela o el relato han hecho eso que la vida o la memoria tantas veces, en cambio, arruinan: que la duración importe, que la duración tenga sentido.

Junichirō Tanizaki (en el orden que impone nuestro sentido del orden) nació en 1886 en Tokio, donde su familia tenía una imprenta. Estudió literatura en la Universidad Imperial y publicó en 1909 una pieza de teatro en un acto. Los discretos observadores occidentales de su biografía suelen señalar el terremoto de 1923 —que destruyó gran parte de Tokio y Yokohama— como el instigador de su regreso a la cultura más tradicional de Osaka. De ese casi sedentario regreso, a su vez, los críticos extraen razones para sugerir una especie de renuncia o arrepentimiento; sus influencias hasta entonces, dicen, habían sido norteamericanas o europeas: Poe, Baudelaire, Oscar Wilde, Stendhal, sobre todo



S I L U E T A S

Stendhal (a quien Tanizaki tradujo en 1928). En todo caso, Tanizaki mismo ha escrito su "Elogio de la sombra" (En *alabanza de las sombras* —una elegía en prosa—, traducido parcialmente en *Sur*, 1957), un largo ensayo que demuestra cómo la experiencia sensible ha determinado cada una de sus elecciones estéticas. Escribe allí: "El papel de escribir occidental es para nosotros sólo un objeto utilitario; la textura del papel chino y japonés nos proporciona en cambio un cálido sentimiento de cordialidad, de calma y reposo. Aun el color del papel podría ser distinto en uno y otro caso. El papel occidental rechaza la luz, en tanto que el nuestro la absorbe para envolverla suavemente, como la tersa superficie de las primeras nieves. No emite ningún sonido cuando se lo arruga o se lo dobla; es tan dócil y plegable al tacto como la hoja de un árbol".

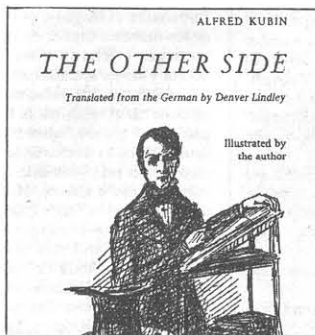
El amor de un tonto (1924), su primera novela exitosa, debió aceptar resignadamente que la compararan con *Of Human Bondage*, de Somerset Maugham. Su protagonista es un japonés occidentalizado, que se siente incómodo de su estatura y su color, y que se enamora de una compatriota parecida a Mary Pickford. Las mujeres japonesas del siglo X gustaban de ennegrecerse los dientes para resultar más atractivas; las del siglo XX —y la colección de heroínas de Tanizaki es impresionante— reniegan de su pelo lacio y rene-grido y recurren, como Taeko Makioka, a la *ondulación permanente*. Es curioso que ese invento occidental vuelva, disfrazado casi de cuento chino por un escritor cubano, convertido en una estrategia erótica (capítulo VIII de *Paradiso*), así como es casi un requisito de la magia que un *ruiseñor hototogisu* —depositario sesgado del amor de una ciega en "La historia (o el retrato) de Shunkin" de Tanizaki— reaparezca entre Kitty y Reynaldo en *La luz argentina*.

Tanizaki tuvo una larga vida llena de pasiones, y una de éstas fue precoz y perdurable: el teatro de muñecas. El personaje principal de una de sus novelas favoritas, *Hay quien prefiere las ortigas* (1928), es ese colorido escenario en el que Jihei profesa su amor a la geisha Koharu. A partir de 1930, sin embargo, Junichirō Tanizaki se ocupó de la compleja elaboración de narraciones históricas; de esa época proceden *La historia secreta del señor de Musashi* y *Arruiz*, dos espléndidos relatos. Aunque más de una vez volvió sobre sus pasos (llegando incluso a parodiarse sin encono en *La llave* y en *Diario de un viejo loco*), a partir de la década del cuarenta se abocó sobre todo a dos trabajos: la traducción al japonés moderno de *La historia de Genji* de la señora Murasaki y la composición en japonés moderno de una novela equivalente a la de la señora Murasaki, *Las hermanas Makloka*. Al revés de Ts'ui Pen, que se propuso construir un laberinto y escribir una novela y dejó a los varios porvenires (no a todos) una novela-laberinto, Tanizaki dejó dos novelas que mutuamente se reflejan y que alucinan un espejismo más de la realidad: el tiempo en tamaño natural.

Los libros traducidos al español de Tanizaki son, por lo que sé, *Hay quien prefiere las ortigas*, *Cuentos crueles*, *Las hermanas Makloka* (todos publicados por Seix Barral) y *La historia secreta del señor de Musashi* y *Arruiz* (por Sudamericana).

Alfred Kubin

Alfred Kubin nació el 10 de abril de 1877 en Leitmeritz, una ciudad del norte de Bohemia, pero pasó su infancia en Dalmacia y en Zell am See, un villorrio montañoso. Su madre murió cuando él tenía diez años y, después del luto, su padre volvió a casarse con una hermana de ésta. Kubin ingresó en el *Gymnasium* de Salzburgo un año más tarde para descubrir que prefería las novelas de viajes y aventuras a las lecciones de latín y matemática. Luego, obediendo un mandato paterno, asistió a la Escuela de Oficios, en la que inútilmente trataron de inculcarle hábitos de artesano y astucias de mercader; obediendo a un mandato interno, ya tenía un oficio, y además, sin saber siquiera que ignoraba sus desgracias, la ley de la contradicción se le impuso: allí, su materia favorita fue la matemática; su materia execrada, el dibujo.



Su padre volvió a casarse, esta vez con una dama de Klagenfurt, y Alfred Kubin, afamado por otra novela familiar, debió tomar el cargo de aprendiz en el estudio de un fotógrafo de paisajes al que tenía que llamar, encima, tío. Logró convertirse en un fotógrafo competente y hasta en un epíscopo sobrio aceptable (su tío daba vueltas por toda Austria), y esta doble condición lo tentaba hasta que una noche se encontró hablándole en voz alta a Schopenhauer y su *Parerga*. Sin que mediara un interlocutor más tenue, siguió hablándole: las representaciones que continuamente lo asediaban fortalecieron su voluntad, y entonces, más impulsivo que enérgico, decidió ser cartógrafo militar. Se dejó disuadir por un médico de campaña, costumbriera, que le aconsejó que esperara. Después, en un raptó de involuntario des crédito, viajó hasta Luitbach, Carniola, donde se reunió con un regimiento. Era el peor de los tiempos y su gestión duró poco: el jefe del batallón murió y los soldados fueron dados de baja. Kubin tuvo que volver al hogar paterno, no sin antes pasar una temporada en el hospital militar, abrumado por pesadillas diurnas en las que se imaginaba el príncipe de una dinastía agónica exiliado en Borneo.

Era el mejor de los tiempos y su regreso fue plácido. También la estadía —largas caminatas contemplativas, estudiosos bosquejos esquemáticos, agotadoras noches felices— hasta que un abogado amigo de la familia convenció a su padre de que lo enviara a la Academia de Bellas Artes de Múnich. El aburrimiento que le provocaba

ban la pintura religiosa y las dilatadas alegorías adquirió un carácter brusco que inicialmente confundió con curiosidad. Le bastó una visita a la Alte Pinakothek. Acerca de muchas cosas nunca se equivocaban los Viejos Maestros. Encontró al Bruegel narrador, a quien impacientaban tanto los adagios que se volvía novelista; al Durero de sosegada inspiración melancólica; al Goya nocturno que invariablemente denunciaba la pereza de estar siempre despierto. Admiró también a Klinger, Munch, Ensor, Redon, Felicien Rops.

Seguía leyendo muchísimo, sobre todo filosofía. Fue, de un modo más general, eso que había sido desde su nacimiento fatalmente: un bohemio. Viajó a Berlín, a la casa de Hans von Müller, experto en E. T. A. Hoffmann y se benefició con la amistad de Willibrod Verke, un benedictino entusiasta que le enseñó para siempre el laborioso deporte de valorar a sus contemporáneos y lo instó a escribir. De esa época data su concepción del padre eterno que crea a un hijo tortuoso, en perpetua errancia.

La muerte de su padre lo sumió en una depresión evocativa. Tal vez entonces el consejo del benedictino le pareciera un consuelo. Cometi, en doce semanas, una proeza: *Die andere Welt* (El otro lado), la novela por la cual este dibujante tiene la cartada literaria que le concede, a su vez, este castigo.

Die andere Welt es una novela sorprendente. No sólo en sus aspectos anticipatorios (la publicó por primera vez Georg Müller en 1908), por los que se la ha relacionado más de una vez con los mundos de Kafka, Walser y Ernst Jünger, sino en lo que tiene de más perdido y menos juvenil una pausada indagación del mundo de los sueños, de sus leyes de combinación y equivalencia. Narra la peripecia de un héroe casado, dibujante como el autor, en el País del Sueño, dominio al que lo invita un ex condiscípulo Claus Patera. La estadía en la capital, Perla, con sus cuatro sectores perfectamente determinados —el distrito administrativo, con su edificación sórdida, próxima al pantano; la ciudad jardín en la que residen los ricos; el distrito de los negocios, panteón de la clase media; y el barrio francés al pie de la montaña, donde se amontonan los grupos minoritarios (rumanos, eslavos y judíos)— resulta precisamente una incómoda verificación de prolijas atrocidades oníricas y tercas y perplejas referencias a la realidad.

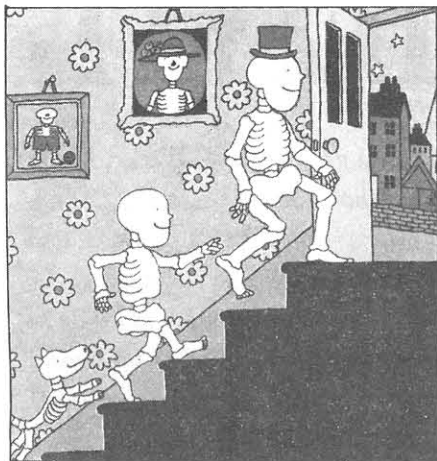
El dinero, por ejemplo, en el País del Sueño, es una preocupación constante pero circula con desapasionada fluidez (¿o es acaso la única pasión fluida que recorre el reino de Patera?). Los habitantes de Perla viven obsesionados por las dos caras de la moneda. La primera los observa, los paraliza, los absorbe: es la idea fija. La otra, la ceca, fabrica el azar: la asociación de ideas. "Toda la vida económica es simbólica", explica el narrador, "nadie sabe nunca cuánto posee". Consecuentemente, los negocios son inciertos. El más incierto, no obstante, es el que domina jerárquicamente los destinos. La frase final lo revela: "El demiurgo es un híbrido".

Kubin se tomó un trabajo adicional al finalizar la novela, e invirtió las cuatro semanas siguientes ilustrándola. Después, continuó casi sin interrupciones su carrera de dibujante, excepto para agregar una autobiografía a la segunda edición de *Die andere Welt* (1917). Entre otras muchas cosas, ilustró —a instancias de Franz Marc y Vasily Kandinsky— una parte de *La Biblia* (el Libro de Daniel); también *Les Diaboliques*, de Barbey d'Aureville, *Prosdichtungen*, de Georg Trakl, *The Vicar of Wakefield*, de Oliver Goldsmith.

Murió en 1959. La edición española de *Die andere Welt* se llama *La otra parte* y fue editada por Labor. Es excelente la traducción inglesa de Denver Lindley para los Penguin Modern Classics.

GUIA PARA ANALFABETOS E ILUSTRADOS

A partir de 5 años: *Más chiquito que una arveja, más grande que una ballena* de Graciela Montes (Ilust. Sergio Kern, Sudamericana, Col. Pan Flauta, Buenos Aires, 1989, 53 págs.) tiene todas las características del relato dirigido a los analfabetos de la casa. Se abre con los retratos de los personajes: un gato chiquitito y otro muy grande, sonrientes ambos como el buen felino de Cheshire. Entre ellos el conflicto es inevitable, pero afortunadamente no se pasa a mayores y el desenlace es feliz. Los protagonistas, de una especie cara a la autora, son profusamente descriptos. Las exageraciones y las abundantes onomatopeyas permitirán a la madre, abuelo, tío joven o hermana mayor a la cual el analfabeto en cuestión implore la lectura, desarrollar al máximo sus capacidades histriónicas. Si lo actoral no se cuenta entre las virtudes del pariente elegido, las ilustraciones de Kern suplantarán esa falta.



A partir de 6 años: *¡Qué risa de huesos!* de Allan Ahlberg (Ilust. Janet Ahlberg, Altea benjamín de Madrid, 1988) incorpora elementos poco usuales en el cuento y la ilustración para niños. Tres esqueletos, uno grande, uno pequeño y uno perruno, salen una noche con la intención de asustar a una ancianita o a un niño bueno. Como no encuentran a nadie a quien importunar, los esqueletos, que a pesar de lo malévolos del proyecto, son gente amiga de la guasa y el churrote, se divierten considerablemente a lo largo de las páginas de un librito cuyo mérito más notable es la resolución de la imagen. La responsable de la ilustración, a la sazón Mrs. Ahlberg, opta por trabajar básicamente sobre fondo negro componiendo una suerte de historia en la que el color y el movimiento son la clave.

A partir de 7 años: *Cuentos de lirones* de Hanna Muchg (Ilust. Käthi Bhend, Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil, Madrid, 1987, 101 págs.) reúne 49 brevísimos relatos organizados en 7 series de 7, que tienen por protagonista a un chico de 7 años que dice ser un lirón. Todo lo referido en la "historia" está ligado con el número siete; el personaje tiene siete muñecos, se duerme a las siete, come siete patatas, etc. Esta singular insistencia se debe a que "lirón" en la lengua de Fritz y Franz (que no son los hermanos Grimm) se dice Siebenschläfer, "el que duerme siete". Por efectos de la traducción —que no es mala sino vana— los cuentos se acercan peligrosamente a un mal chiste alemán. Traducciones y traiciones aparte, los dibujos de Bhend son exquisitos.

A partir de 8 años: *¡Devolvedme mis pijos!* de Pef (Altea benjamín, Madrid, 1988) es un cuento muy francés que tiene como personaje central a Matías, un chico aburrido de sus 38 juegos electrónicos, que un día descubre que una bandada (?) de pijos se ha instalado en su cabeza. Sin querer, pronuncia palabras que resultan ser mágicas y que permiten que los pijos hablen y cuenten cuentos. Además de una anécdota sumamente divertida, este cuento se construye sobre una serie de elementos que suelen estar ausentes en los relatos infantiles de autores argentinos. Mientras que en la producción local pareciera registrarse una tendencia a encuadrar al protagonista —cuando éste es un niño— en un ámbito si no ideal, al menos deseable y contenedor, el Matías de Pef le saca un par de cuerpos a la Cenicenta y demás representantes de su castigada generación, dado que si bien el registro de la narración es netamente humorístico, ninguno de los adultos que rodean al *petit français* es buena gente. Los padres trabajan el día entero; la mamá se niega a tener otro niño; la maestra es una gorda de armas to-

mar, el único que se atreve con la pijoada es un militar sacidón. En resumen, palabras mágicas, pero ni hablar de hadas madrinas.

A partir de 9 años: *El sótano* de Mario Levrero (Ilust. Sergio Kern, Puntosur, Col. Narrativa para chicos grandes, Buenos Aires, 1988, 56 págs.) es un claro homenaje a All-ela en el país de las maravillas y versa sobre el viaje iniciático en dos etapas que emprende Carlitos, un chico de aproximadamente 10 años. La primera fase del recorrido está signada por el azar y se desarrolla en el interior de la casa del protagonista. La casa tiene cuatro o cinco corredores que se cruzan en una sala donde se desenvuelve la vida familiar: la mamá teje, el papá lee el diario y Carlitos hace los deberes. Además de las tareas, Carlitos acostumbra a recorrer las habitaciones que se suceden a lo largo de los pasillos y que nunca termina de conocer. En una oportunidad encuentra una puerta cerrada. Por su padre sabe que esa puerta conduce a un sótano y que está cerrada porque allí "hay algo que nadie debe conocer". El clima de esta primera parte es lo suficientemente inquietante como para que el libro merezca figurar en la sección especializada de esta página. Por momentos se bordea lo siniestro. En tren de averiguaciones, Carlitos interroga a su abuelo que yace en una vitrina en medio de una habitación colmada de relojes. Sin relación aparente con Blancanieves —más vale hospitalizado—, el viejito responde a las preguntas a cambio de caramelos de menta que C. introduce en un embudo que se conecta con su boca a través de un cañito de goma.

Orientado por el abuelo, Carlitos inicia la segunda etapa de la investigación en el jardín, que si bien no deja de ser hostil, carece de la densidad inicial. Persiste no obstante el tono grave del narrador que se dirige a los lectores como si los de quinto grado fueran gente realmente seria, lo cual no está nada mal. Este registro se interrumpe de vez en vez con comentarios vinculados generalmente con la tarea de escribir. Es en esta zona del relato donde la evocación de la obra de Carroll es más patente. El personaje se cruza con jardineros preocupados, insectos que se ahogan en charcos, individuos que habitan en hongos, etc. La búsqueda se vuelve particularmente ardua porque todo lo que parece no es: personajes y carteles brindan información falsa. La única pista válida es proporcionada por un sujeto sindicado de loco por la población. Se trata de un ex esbirro que se cansó de perseguir "a gente buena que no había hecho otra cosa que pisar el césped e interrogar a las mariposas" y renunció a los privilegios de su rango.

Al cabo de tanto detalle, peripecia y símbolo, el final resulta algo ligero sin desmerecer en absoluto los atractivos de la obra.



EL SEPTIMO CIRCULITO

El fantasma del cañaveral de Graciela Falbo (Ilust. Alejandro Ravassi, Libros del Quirquincho, Serie Negra, Buenos Aires, 1988, 40 págs.)

Tengo un monstruo en el bolsillo de Graciela Montes (Ilust. Elena Torres, Libros del Quirquincho, Serie Negra, Buenos Aires, 1988, 52 págs.)

En el cuento de Graciela Falbo la presencia de un fantasma en un cañaveral vecino conmueve profundamente la vida apacible del pueblo de Los Tilos. Sus habitantes, aterrados, han llegado al colmo de controlar sus estomudos para no molestar al monstruo. Ajena a tal circunstancia, llega a Los Tilos cantando a voz en cuello el musiquero de Río Desbordado, que una vez al tanto del problema, pero sin pensarlo dos veces, decide enfrentar al fantasma. En el avance de Agapito Flores —musiquero y héroe de este relato— se interponen obstáculos arquetípicos del cuento folklórico, que en este caso aparecen parodiados. A lo di-

Por Elena Massat

vertido de las situaciones se suma la voz del narrador, con matices que recuerdan ciertos clásicos retruécanos del gran Fontanarrosa.

La narradora de *Tengo un monstruo en el bolsillo*, en cambio, tiene 11 años y se llama Inés. Junto a un compañero ha escrito la obra que el grado va a representar para el acto del 25 de Mayo. Se ha reservado para sí un papel pequeño pero con un parlamento muy importante. El día que la maestra le quita el papel para dárselo a la linda histericonna de la clase, Inés encuentra en el bolsillo de su delantal un monstruo peludo como el gato de Anibal Gobi (Un gato como cualquiera, G. Montes) que va a engordar con los entripados que la dueña va juntando. Una vez más se trata del viejo truco del monstruo alegórico, que felizmente en este caso es un pícaro.

Graciela Montes traza esta historia reuniendo una cantidad de motivos y situaciones reconocibles para los eventuales lectores: familia de clase media, colegio del Estado, padre adorable que gana poco pero que entiende todo, una mamá buena y simpática pero no tanto como el papá, una chica linda, exitosa y envidiable que, como se sabe, nunca



es la que escribe, etc. Entre los aciertos más importantes de esta "nouvelle" cabe señalar por un lado la elección de la narradora que permite que el punto de vista que interesa aparezca sin intermediarios. Por otro, la elaboración de algunos personajes (sobre todo la mamá) alcanza grados no habituales en estos textos.

Dos buenos textos del Quirquincho, que a pesar de su pertenencia a la serie negra, difícilmente provoquen pesadillas.

Sí podrán perturbar a más de uno los *Doce relatos inquietantes* de Joan Aiken y otros autores (Ilust. Tony Ross, Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil, a partir de 11 años, Madrid, 1988, 252 págs.). Estos cuentos en los que abundan los animales con poderes extraños, integran las oscuras filas del cuento de terror inglés. Las historias narradas, ambientadas en la actualidad, incorporan con una fluidez desconocida en estas costas, castillos, neblinas, pestes, brujas y quemados. Se puede reconocer en estas historias infantiles la fuerte tradición del género.

RECIENVENIDOS

Jóvenes y enamorados. Susana Martín. Ilust. Angel Romano. Planeta, Serie Juvenil. Buenos Aires, 1988, 132 págs.

Tomsis, muchacho extraterrestre. Susana Martín. Ilust. Angel Romano. Planeta, Serie Juvenil. Buenos Aires, 1988, 121 págs.

En el laberinto del viento. Marina Colasanti. Ilust. Araceli Sanz. Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil, a partir de 11 años. Madrid, 1988, 149 págs.

Tartessos. Fernando Almena. Ilust. Raquel Sabio. Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil, a partir de 11 años. Madrid, 1987, 189 págs.

La hipotenusa del elefante. Luigi Malerba. Ilust. Carmen Andrade. Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil. Madrid, 1987, 138 págs.

Endrina y el secreto del peregrino. Concha López Narváez. Ilust. Shula Goldman. Espasa-Calpe, Col. Austral Juvenil, a partir de 12 años. Madrid, 1987, 271 págs.

El viaje de vuelta. Johanna Reiss. Ilust. Juan R. Alonso. Espasa-Calpe. Col. Austral Juvenil, a partir de 14 años. Madrid, 1987, 238 págs.

Matilde y el fantasma. Wilson Gage. Ilust. Marilyn Hafner. Altea benjamín, desde los 8 años. Madrid, 1986.



GILGAMESH, EL SOBREVIVIENTE

por Federico Lara

Los especialistas están de acuerdo en considerar que los sacerdotes de las diferentes ciudades de Sumer (concretamente los del templo de la diosa Inanna de Uruk) fueron los que, además de inventar la escritura, perfeccionaron la técnica de la misma. Junto a los templos o dependiendo de ellos, se fundaron casas de escritura (*edubba*) destinadas a la enseñanza de aquel nuevo y sensacional descubrimiento.

Las excavaciones arqueológicas nos han aportado infinidad de tablillas de barro (era el soporte sobre el cual escribían) que por la tosca caligrafía que presentan, reflejo de la impericia en el manejo de la caña con que presionaban sobre el barro, evidencian ser los borradores de "clase" de aquellos muchachos o iniciados sumerios que acudían a tales *edubba*. También han aparecido en esos centros de cultura, entremezclados con los borradores, copias completas o parciales de diferentes textos literarios.

Los sumerios, tal como hemos visto antes, debido a la serie de pueblos que les suceden en el ámbito geográfico mesopotámico, terminaron por desaparecer de la Historia, pero su lengua y su técnica escrituraria (y naturalmente sus creaciones literarias) sobrevivieron, siendo asimiladas por los acadios, luego por los babilonios y finalmente, ya en el primer milenio antes de Cristo, por los asirios, quienes con afán enciclopédico, queriendo dar sentido permanente e imborrable a todo el saber de los pueblos anteriores, reunieron en magnas bibliotecas infinidad de textos de toda índole.

Estos pueblos copian, traducen, retocan los textos sumerios, aunque no puede evaluarse, hoy por hoy, tales actividades, pero con dicho interés contribuyeron no sólo a perpetuar lo sumerio, sino a salvarlo para la posteridad.

La complejidad de toda la producción escrita en idioma sumerio es evidente, hasta tal punto que, como señaló ya hace tiempo Bruno Meissner, es imposible realizar siquiera un esbozo de las literaturas sumeria y babilonia, sobre todo —aparte de la variedad de temas tratados y la imposibilidad de aislar los mismos— por el estado tan fragmentario en que han llegado y están llegando a nosotros las tablillas cuneiformes.

El material escrito sumerio, incluido originales y copias, realizadas tras la desaparición de este pueblo, es enorme. Y de todo ese ingente material únicamente el diez por ciento, más o menos, en opinión autorizada de Samuel N. Kramer, puede

ser considerado como texto literario. Y así, sin conocer los nombres de sus autores, los mitos, himnos, lamentaciones, proverbios, relatos épicos, cartas, anales, listas reales, textos jurídicos y religiosos se presentan como un fabuloso legado cultural dejado por los pueblos mesopotámicos al hombre.

Cinco son hasta ahora los poemas sumerios (todos ellos incompletos) que nos hablan, con mayor o menor extensión, de Gilgamesh, y que constituyeron la materia prima para la elaboración de la magna Epopeya centrada en aquel rey —hoy ya no tan mítico— de la ciudad de Uruk.

De ellos, dos no tuvieron repercusión en la temática argumental del definitivo poema en su versión ninivita (la hallada en la biblioteca de Nínive): uno de éstos, Gilgamesh y Agga de Kish, en donde se narra el conflicto surgido entre las ciudades de Uruk y de Kish, la breve lucha que sostuvieron, el asedio de Uruk y la amistad de Agga con Gilgamesh, no fue recogido, al parecer deliberadamente, por los copistas acádicos. El estilo y contenido de este episodio, a pesar de ser el típico de la poética sumeria, está muy distante de los poemas del ciclo para poder ser incluido en una Epopeya que gloriasa a Gilgamesh. Es decir, aparte del tono menor estilístico, el protagonista se ve obligado a aceptar ciertas condiciones para poder liberarse del acoso de Kish, hecho que no contribuía a magnificar un prototipo de héroe. En consecuencia el poema fue apartado.

El otro, *La muerte de Gilgamesh*, es un poema del cual sólo se conservan breves pasajes, en los que se alude a la búsqueda de la inmortalidad y a la imposibilidad de alcanzarla por parte del héroe, pero que, debido a su constancia, le será otorgado como contrapartida el don del heroísmo y de la justicia. Este poema pudo haber influido en algunos pasajes de las tablillas IX, X y XI del *Poema de Gilgamesh*, pero, desde luego, no quedó recogido en su totalidad. Dicho poema sumerio utiliza un lenguaje muy parecido al empleado en un *Lamento de Urnamu*, gobernador de Ur, que vivió sobre el año 2100 a. C. y que accidentalmente es llamado Gilgamesh.

Un tercer poema sumerio, *Gilgamesh y el País de los Vivos*, sí tuvo reflejo directo en la Epopeya del héroe de Uruk. El episodio del Bosque de los Cedros narrado en el poema sumerio, pasó a componer idéntico argumento en la versión unitaria. Si bien hay sensibles diferencias (planteamiento de la acción, número de personas que acompañan a Gilgamesh y otros detalles menores), el esquema de la historia es

Protagonista de la primera gran epopeya literaria de la humanidad, Gilgamesh reinó en Uruk hacia el 2750 antes de Cristo. Su contextura —dos tercios de Dios, uno de hombre—, o quizás la desmesura de sus apologistas planteando como tema el significado de la vida y de la muerte, le permitieron sobrevivir a través de un poema axial en la literatura de los pueblos mesopotámicos. El historiador Federico Lara Peinado es el autor de un exhaustivo análisis de la saga de Gilgamesh al que pertenecen los fragmentos que siguen.

básicamente el mismo (marcha al Bosque de los Cedros para matar al gigante Humbaba).

Otro poema, *Gilgamesh y el Toro Celeste*, del que sólo han llegado fragmentos, fue aceptado por los recensionistas babilonios y asirios e incorporado al Poema con modificaciones en algunos detalles accidentales (cambio de nombres: Inanna por Ishar, por ejemplo).

Una gran parte del poema sumerio *Gilgamesh, Enkidu y el Mundo Inferior* fue traducido, palabra por palabra, e incluido en la versión asiria (tablilla XII) sin preocupaciones estilísticas ni argumentales. En efecto, a pesar de que es incompatible su argumento con los hechos ocurridos anteriormente (muerte de Enkidu en el poema), ahora se nos presenta como un ser todavía vivo (alternativa sueño/muerte), brindándose personalmente a bajar al Mundo Inferior para recoger unos instrumentos musicales que allí habían caído al no respetarse un determinado rito.

La historia del Diluvio no formó parte del ciclo sumerio de Gilgamesh, sino que fue un poema independiente, cuyo papel central lo ocupa un héroe sumerio, llamado Ziusudra ("El que vio la Vida"). También existió en el mundo babilónico otro antiguo diluvio, recogido en un poema en el que el héroe es llamado Atrahasis. En esta narración babilonia, la inundación constituye tan sólo un aspecto episódico, pues es uno más de los desastres enviados por los dioses para la destrucción del género humano. Una versión del Poema de

Atrahasis fue copiada también en el reinado de Asurbanipal. En suma, sin entrar aquí en cuestión y controversia de los diluvios bíblicos, babilónico y sumerio, sí podemos señalar que el relato sumerio fue hábilmente adaptado por los recensionistas e incorporado a la Epopeya de Gilgamesh, suprimiéndose la primera parte del poema sumerio (que trataba de la Creación), cambiándose el nombre del protagonista (Ziusudra por Utnapishtim), así como el tiempo verbal (Utnapishtim narra tal acontecimiento en primera persona y no en tercera, como en el poema sumerio), aparte de otros detalles también significativos (número de días del diluvio, precisiones sobre el navío, religiosidad de los personajes centrales, etc.), aunque no fundamentales.

Además de estos cinco poemas sumerios que sobre Gilgamesh nos han llegado, aparte del referente al Diluvio, también se nos han transmitido, aunque incompletos, otros poemas que tienen como héroes centrales a Enmerkar, rey de Uruk y de existencia histórica muy improbable, y a Lugalbanda, sucesor del anterior en el mismo trono y considerado como "padre" semidivino del propio Gilgamesh.

En el relato de Enmerkar (Enmerkar y Aratta), el rey tiene problemas con el de otra ciudad, Aratta, ubicada en las tierras de la alta Persia, por causas de tipo comercial (trueque de grano por metales y lapislázuli) y que finalizan con la victoria del rey de Uruk. Aunque intervienen campeones y héroes, la acción del poema es de menor interés épico que el poema sumerio

de Gilgamesh y Agga de Kis.

De Lugalbanda se conservan dos poemas. Dicho rey, tercero en el trono de Uruk, es una figura mucho más interesante que la de Enmerkar y en ciertos detalles es una prefiguración de Gilgamesh. En Lugalbanda y Enmerkar, Lugalbanda es el vasallo y campeón del último (hay concordancia cronológica, pues Enmerkar antecedió en el trono de Uruk a Lugalbanda). En Lugalbanda y el monte Hurum se nos narra una serie de peripecias que debe soportar el rey en su viaje hacia la montaña.

A Lugalbanda, lo mismo que a Gilgamesh, le gusta cruzar montañas, correr aventuras (atraviesa el río Kur, río del mundo subterráneo), tributar sacrificios al dios Sol. Reflejo de ello y demostración de que los compiladores del Poema de Gilgamesh conocieron estos poemas de Lugalbanda son las alusiones que los consejeros hacen, en un determinado pasaje de su Poema, al propio Gilgamesh para que éste efectúe sacrificios al dios Sol y de esta manera "no olvidar a Lugalbanda".

Entre toda esa vasta producción literaria, que constituyó sin duda alguna el fondo literario del que surgió el Poema de Gilgamesh, destacó con luz propia el ciclo sumerio dedicado al héroe de Uruk, y que acabamos de examinar, quedando muy por detrás los que tenían como personajes centrales a los otros dos fabulosos y míticos seres, ya citados, Enmerkar y Lugalbanda, que junto con Gilgamesh componen la trinidad más importante de personajes de los poemas épicos sumerios hasta hoy conocidos.

Y esos tres héroes, junto con los sujetos de otros mitos (Nammu, Enkidu, Ninurta, Dumuzi, Enlil, Inanna, etc.) que no podemos desmenuzar aquí, creaciones todas ellas de la vida espiritual sumeria del tercer milenio, tuvieron tal grado de perfección por su carácter paradigmático que su impronta e influencia subsiguientes fue total en la literatura de acadios, babilonios y asirios, para pasar luego, algo atenuada y bajo otro tamiz religioso, a los escritos bíblicos y de ahí a sumergirse después en las literaturas clásicas.

Es evidente que dentro de la amalgama literaria exclusivamente sumeria, repartida

en más de cinco mil tablillas con textos cuneiformes, pueden aislarse arquetipos literarios y aun, por supuesto, religiosos. En ellas —y resumimos aquí— se nos explica la primera teoría humana del origen del mundo, así como la creación de los dioses y de los hombres, escritos sapienciales, proverbios, cantos e himnos en los que la psicología del hombre, dentro de un horizonte arcaico, se halla perfectamente dibujada.

Y así, como ha manifestado Hartmut Schmölke, fe, poesía y filosofía llegaron a reunirse en Sumer por primera vez, creando una fabulosa obra, en la que todavía los dioses no se habían despedido del mundo de los hombres y de la que se iban a alimentar los milenios. Obra que será ordenada, clasificada y reelaborada en épocas inmediatamente posteriores, sobre todo en la etapa babilónica de la dinastía cassita. En los círculos intelectuales babilónicos de los siglos XVI al XIII a. de Cristo se fijarán definitivamente el *Enuma Elish* (Poema de la Creación), en el que Marduk juega un papel absoluto; la bellísima *Historia de Adapa*, personaje que busca la vida eterna; la del rey Etana, que precisa una milagrosa planta que sólo está en el Cielo; la de la diosa Ishtar, que alcanzará ser la legítima esposa del dios Anu, y muchas otras historias de menor rango, que no incluimos aquí.

Asimismo, se fijará la mayor poesía de todo el Antiguo Oriente, el *Poema de Gilgamesh*, compilado, como ya se ha dicho, a partir de las leyendas sumerias, y estructurado por los paleobabilonios en su versión académica.

El poema con toda su impresionante grandezza temática (búsqueda de la inmortalidad por y para el hombre), y con toda su sencillez expositiva (narración en doce cantos o tablillas), durante un milenio será difundido ampliamente por toda Mesopotamia y aun por zonas periféricas (Asia Menor, Canaán) para ser nuevamente retomado por los escribas oficiales de los reyes asirios del último imperio, quienes con su buen hacer en el dominio del idioma y la sensibilidad poética, lograrán convertir tal composición en la obra cumbre de la literatura de su época.

ARGUMENTO GENERAL

— **Primera tablilla.** Tras un corto preámbulo, que viene a equivaler a una introducción, y en el que se realiza con pequeños toques una descripción de Gilgamesh, rey de Uruk, "dos tercios dios y un tercio hombre", el poema comienza con las quejas de las gentes de dicha ciudad por la tiranía que sobre ella ejercía el rey. Estos lamentos son recogidos por Anu, el cual se dirige a la diosa Aruru, que había creado a Gilgamesh, instándola a formar un ser parecido (un doble) para que le hiciera frente y así hubiese paz entre las familias de Uruk.

Aruru crea, a partir de la arcilla, que amasa y moldea en la estepa, un salvaje, Enkidu, que vive con los animales y que iguala en fuerza a Gilgamesh.

Este hombre salvaje protegía a los animales y no permitía a los cazadores preparar sus trampas contra ellos. Un día, Enkidu destruye las trampas de un cazador, el cual se queja a su padre y más tarde al propio Gilgamesh. Al enterarse el rey de Uruk de la existencia de aquel ser salvaje ordenó que le fuera enviada una hieródula a fin de que le hiciera experimentar unos placeres todavía no conocidos por Enkidu y de esta manera, sujeto a las artes amatorias de aquella mujer, hacerle venir a Uruk.

Cuando Enkidu, que había ido a beber junto con los animales a una de las fuentes, vio a la hieródula, de inmediato quedó prendado de ella y, derrotado por la lujuria, se unió a la mujer. En el momento en que Enkidu quiso volver otra vez con sus animales, éstos huyeron de él. La hieródula le explicó que en su cuerpo y alma se había operado un profundo cambio; le habló también de la existencia, poder y gloria de Gilgamesh, proponiéndole probar sus fuerzas con las del rey de Uruk.

Enkidu acepta la proposición y decide marchar al encuentro de Gilgamesh. Este, por otro lado, queda prevenido de esta circunstancia gracias a dos sueños que le son interpretados por su propia madre, la diosa Ninsun. Ambos sueños representaban a Enkidu, el salvaje, que estaba destinado no a ser su rival, sino su amigo.

— **Segunda tablilla.** Esta tablilla presenta ciertas lagunas textuales, motivo por el que algunos pasajes son confusos. En ella se narra la adaptación de Enkidu a la vida urbana, esto es, a la civilización. Decide encaminarse, acompañado por la hieródula, a Uruk, y en el trayecto un hombre, tal vez un labrador, le revela la condición real del ser humano, que no es otra que la de ganarse el alimento en medio de fatigas sin cuento. Enkidu queda impresionado, pero continúa su marcha, entrando finalmente en la ciudad de Uruk, cuyos habitantes lo examinan con toda curiosidad. Se produce el combate entre Gilgamesh y Enkidu, empleándose ambos héroes a fondo. Gilgamesh, a pesar de su fuerza y tamaño colosales, queda en desventaja; pero Enkidu, en vez de aprovechar su superioridad, opta por expresar a su rival la admiración que ha sentido por su valor. La amistad nace entre ellos en ese mismo instante.

— **Tercera tablilla.** A pesar de faltar versos al comienzo de esta tablilla, se reanuda el poema con la pena que aflige a Enkidu. Este le confía a Gilgamesh sus pesares y el rey de Uruk a su vez le habla de una serie de fabulosos proyectos que tenía, entre ellos el de ir a combatir a Humbaba, terrible gigante que vomitaba fuego y que vigilaba la montaña del Bosque de los Cedros. Sin hacer caso de las dudas y objeciones de Enkidu a estos planes, Gilgamesh lo convence y ambos amigos comienzan a preparar las armas apropiadas para realizar combate tan desigual. Gilgamesh implora la protección del dios Shamash y a continuación mantiene un consejo con los ancianos de Uruk. La experiencia de éstos les hacen ver los peligros de tal proyecto, persuadiéndoles a que desistan de ir a luchar contra el habitante del Bosque sagrado de los Cedros. La madre de Gilgamesh, Ninsun, ofrece a su vez un sacrificio propiciatorio al dios Shamash.

— **Cuarta tablilla.** A pesar de las serias lagunas textuales que presenta esta tablilla, la narración nos traslada la serie de dificultades previas que tiene que vencer Gilgamesh antes de ir al Bosque de los Cedros; la llegada de los dos héroes a dicho Bosque, que ad-



miran en todo su esplendor y las pláticas que sostienen Gilgamesh y Enkidu acerca de las dificultades que presenta el combate. Sin embargo, Enkidu alienta a su amigo y se deciden a combatir. Pero poco después, Enkidu cae enfermo, seguramente como castigo por no haber demostrado mucho interés en acompañar a Gilgamesh en la expedición contra Humbaba. Tras restablecerse, Gilgamesh lo anima y ambos se dirigen resueltamente al Bosque de los Cedros, entablando una amistosa charla.

— **Quinta tablilla.** Los dos héroes admiran los cedros de la montaña y, tras una serie de lagunas en el texto, el poema continúa con el relato de algunos sueños que ha tenido Gilgamesh antes del combate y en los cuales Enkidu interpreta un presagio favorable a la empresa. Gilgamesh tiene otro sueño en cuyo transcurso ve un volcán en plena erupción, al cual Enkidu va a dar una interpretación. Tras estos diálogos se invoca al dios Shamash pidiéndole su protección y se produce el combate contra el gigante Humbaba, el cual es vencido y muerto por los dos héroes, quienes le cortan su terrorífica cabeza.

— **Sexta tablilla.** Tras la muerte de Humbaba, Gilgamesh repasa sus armas y se viste con sus mejores atavíos reales. La diosa Ishtar queda atraída por la belleza y la prestancia del rey de Uruk, enamorándose y deseándole como amante. La diosa le enumera las venturas que tendría Gilgamesh de su unión con ella. Pero el héroe la desdénia y le recuerda el crudo destino que había deparado a sus muchos amantes anteriores. Encolerizada, la diosa Ishtar alcanza de su padre Anu la creación del Toro Celeste para que dé muerte al rey de Uruk por su negativa. Centenares de hombres son derrotados por la terrible fiera. Sólo Enkidu, asíndolo por los cuernos, logrará dominarlo y darle muerte. Ishtar desde la muralla de la ciudad lamenta el fin del Toro Celeste y maldice a Gilgamesh. Enkidu, en terrible osadía, lanza una porción de carne del toro abatido al rostro de la diosa, al tiempo que la insulta. Ishtar, junto a las hieródulas del templo, se pone a llorar desconsoladamente. Con los cuernos de la bestia, Gilgamesh ordena fabricar vasos ofrendados para su dios tutelar Lugalbanda. Después ambos amigos se retiran a descansar a palacio. Pero Enkidu aquella noche tiene un sueño.

— **Séptima tablilla.** Enkidu cuenta a Gilgamesh que en sueños, los dioses han decretado la muerte de los dos héroes, pero que el Dios Enlil sólo deseaba su muerte. Este terrible castigo está motivado por haber matado a Humbaba y al Toro Celeste, aparte de las ofensas que había hecho a Ishtar. No podía ser permitido el desprecio a los poderes celestiales y, en consecuencia, Enkidu debía desaparecer. El héroe enferma y se lamenta de que la causa de su mal haya sido la hieródula que lo había seducido y traído a Uruk. No obstante, el dios Shamash le reprocha a Enkidu estos pensamientos, indicándole que sólo había recibido beneficios de aquella mujer, gracias a la cual pudo conocer el amor y la amistad de Gilgamesh. La tablilla finaliza con una descripción de los infiernos, la morada de Irkalla, casa de la que nadie sale una vez ha entrado en ella, narrada por un extraño personaje cuyas uñas son garras de águila.

— **Octava tablilla.** Desde muy temprano, Gilgamesh llora la muerte de su amigo Enkidu, entonando un poético lamento funerario. Recuerda las hazañas que habían realizado juntos, el paso de las montañas, la marcha hacia el País de los Cedros. Promete ante los ancianos de Uruk glorificar a su amigo. La tablilla, muy mutilada, termina en este punto.

— **Novena tablilla.** Ante el cadáver de Enkidu, Gilgamesh continúa lamentándose del terrible destino que a él también le aguarda. Lleno de temor, intenta averiguar cómo puede conseguir la inmortalidad, la vida eterna. Así se encamina a los montes Mashu.

Allí encuentra a los hombres-escorpión que guardan celosamente el camino del Sol. Advierten estos seres a Gilgamesh la dificultad de dicho camino, que ningún mortal había atravesado jamás. El rey de Uruk decide continuar, y tras andar por el camino del Sol, llega ante un paraíso terrestre, cuya descripción no conocemos por faltar el final de la tablilla.

— **Décima tablilla.** Gilgamesh encuentra a Shamash y tras glorificarle llega a la mansión de Siduri, la tabernera, que habita cerca del océano, la cual se interesa por el motivo de su viaje. Gilgamesh le relata la pérdida de su amigo, lamentando su muerte, y le pide detalles para poder continuar su camino. Siduri le aconseja que aproveche los días de vida terrena y apure los placeres que ésta le ofrece, dejando a un lado las lamentaciones. Gilgamesh insiste en averiguar cómo podrá llegar a la casa de su antepasado Utanapishtim, héroe del Diluvio universal y único hombre que había alcanzado la inmortalidad. Siduri le muestra las dificultades que le aguardan para atravesar el "mar de la Muerte" y le aconseja solicite al barquero de Utanapishtim pasar por el indicado mar. Tras una discusión agria con dicho barquero, éste le conduce ante su antepasado. Al cabo de una larga travesía de mes y medio de duración, llega ante el héroe del Diluvio, quien le indica que la inmortalidad no es patrimonio de los humanos y que la muerte está ya decidida de antemano por los dioses.

— **Undécima tablilla.** Gilgamesh manifiesta a Utanapishtim que en nada lo ve diferente a él, excepto en ese preciadísimo don de la inmortalidad y le pregunta cómo lo ha conseguido. Utanapishtim le confía el secreto. El, gracias al Dios Ea, había sido el único que pudo escapar al Diluvio universal. La tablilla se ocupa en narrar este suceso por boca de Utanapishtim. Para demostrar la debilidad de Gilgamesh, el héroe del Diluvio le recomienda que intente no dormir durante seis días y siete noches, prueba que es incapaz de superar. Mientras Gilgamesh duerme, la esposa de Utanapishtim le prepara provisiones para el regreso. Tras ser despertado, el rey de Uruk se dispone a retornar sin éxito alguno. Sin embargo, logra obtener de su antepasado la información de que en el fondo del mar existe una planta milagrosa que proporciona la eterna juventud. Gilgamesh, sumergiéndose, logra encontrarla. Alegre, por este hallazgo, se dispone a regresar. Un día, durante un descanso y mientras se estaba bañando en una fuente, una serpiente se apodera de la planta y desaparece rápidamente. Gilgamesh, lamentándose de su desgracia, habla con el barquero de Utanapishtim de la inutilidad de su viaje y ordena le devuelva nuevamente a Uruk, en donde le hace examinar la extraordinaria muralla de la ciudad.

— **Duodécima tablilla.** Una versión sumeria nos informa de que Gilgamesh derriba un árbol que servía de morada a una serpiente, un pájaro y un demonio, cuya madera entrega a Inanna-Ishtar para que se construya un trono y un lecho; Gilgamesh, por su parte, con las raíces y la copa se fabrica dos instrumentos musicales. Dichos instrumentos (tambor y palillos) caen a los Infiernos. Gilgamesh se desespera ante este acontecimiento, pero Enkidu se ofrece para ir a buscarlos. Gilgamesh cuenta a su amigo lo que era preciso realizar para no indisponer a los espíritus, consejos que al no cumplirlos acarrearán a Enkidu un gravísimo problema: el no poder retornar al mundo de los vivos. Gilgamesh va de dios en dios implorando ayuda, hasta que Nergal, el dios de los infiernos, permite al espíritu de Enkidu salir por un agujero abierto en la tierra durante unos breves instantes para conversar con su amigo. Ambos héroes pueden así hablar. Gilgamesh le pregunta la condición de los muertos en el mundo subterráneo. Enkidu le hace una triste descripción.

BIBLIOTECA QUINTO CENTENARIO

En nuestro programa de colaboraciones con el sector editorial, queremos servirnos del libro como un elemento que invite a la experiencia y a la reflexión compartida, un instrumento que fomente solidaridad e ilusión de futuro.

Desde distintos planteamientos y formatos la Biblioteca Quinto Centenario quiere fomentar un análisis rico y plural sobre la realidad americana.

Colección Biblioteca Iberoamericana

Autor: Guillermo Céspedes.
Título: *La Independencia de Iberoamérica*.
Serie: Historia.
Editorial: Anaya.

Autor: Manuel Lucena.
Título: *Descubrimiento de América*.
Serie: Historia.
Editorial: Anaya.

Autor: Enma Sánchez Montañes.
Título: *La Cerámica Precolombina*.
Serie: Civilizaciones.
Editorial: Anaya.

Autor: Luis Millones.
Título: *Historia y Poder en los Andes Centrales*.
Colección: Alianza América.
Editorial: Alianza Editorial.

Autor: Alonso de Sandoval.
Título: *Un Tratado sobre la Esclavitud*.
Edición: Enriqueta Vila Vilar.
Colección: Alianza Universidad.
Editorial: Alianza Editorial.

Autor: Damián Bayón.
Título: *3 siglos XIX y XX*.
Colección: *Historia del Arte Hispanoamericano*.
Editorial: Alhambra.

BIBLIOTECA QUINTO CENTENARIO.
Un diálogo abierto con nuestro futuro.



Alhambra

Alianza

ANAYA

CATEDRA

Editorial Debate

historia 16

LUNWERG

TESTIMONIO



Tradición y poder: La Sociedad Rural Argentina (1955-1983). Mirta L. de Palomino. CISEA/ Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1988, 270 págs.

La primera vez que tuvo contacto con usted fue en una exposición en el predio de Palermo. ¿No me diga que la maestra no lo llevó? Entonces, ya mayorcito, vio por televisión o escuchó en la radio el discurso de la exposición. La escuela y los medios. En el colegio secundario, los manuales de educación cívica no se cansan de repetir que la familia constituye la célula básica de la sociedad. Esos manuales, cuyos contenidos mantienen incólumes "ciertos principios morales", son tan antiguos como la Sociedad Rural Argentina (SRA), de la que hablamos, tan poderosos como ella, como aquella excursión o como la TV. Aunque, si de poder se trata, y sin olvidar su gran capacidad de presión política, sus socios lo poseen más que ella.

El libro que aquí nos ocupa busca describir la lógica organizativa de la SRA, observar cómo se ha constituido su dirigencia y analizar las características de la misma junto a las posiciones asumidas por ésta a lo largo del período analizado. La SRA es definida en este trabajo como un órgano de defensa corporativa de los grandes propietarios de tierra de la pampa húmeda, a la vez que como una organización de reunión, integración y autorreconocimiento de un sector de la clase alta argentina que busca allí su reproducción social, sin dejar de lado a otros baluartes institucionales como el Jockey Club y el Círculo de Armas.

Mirta L. de Palomino encuentra una gran homogeneidad interna en el seno de la SRA, tanto económica como social e ideológica, lo que favorece la realización de los objetivos mencionados. La permanencia prolongada en los cargos y la alta estabilidad en su dinámica política interna contrastan claramente con el devenir tormentoso e inestable de la política nacional entre 1955 y 1983: en la SRA no se observan prácticamente conflictos internos. Sucede que cuando las verdades que sustentan un grupo social se convierten en mandatos divinos, apoyados en la tradición y el pasado, la nostalgia y la armonía se aparean mutuamente.

"Producto histórico de un proceso particular" (¿qué cosa no lo es?), la SRA también es un espejo de la intimidad política: muchos socios fueron presidentes u ocuparon cargos relevantes en los gobiernos nacionales o provinciales; en forma inversa, la SRA nombra como socios honorarios a las más importantes figuras de la política en el poder. Todo esto es, sin duda, más intenso durante los gobiernos militares: Martínez de Hoz, socio afeño por alcurmia familiar, fue apoyado por la entidad durante toda su labor en el Ministerio de Economía, para dar aquí sólo un ejemplo didáctico al alcance de todo el mundo. Tampoco pueden obviarse, como queda claro en el texto, las relaciones con las FFAA, la policía y la Iglesia.

Apoyada en una gran acumulación de datos y citas textuales de las Memorias de la entidad (fuente principal de la investigación), la autora realiza también un análisis institucional sistemático y exhaustivo que, aunque limitado en su alcance temporal y metodológico, logra los objetivos que se propone.



El gran tema de esta investigación, sin embargo, no se zanja con este libro: la relación entre las organizaciones corporativas y la democracia. Se inscribe sí, como el mismo prólogo lo indica, en los estudios de "governabilidad" que el CISEA realiza con el "apoyo material, intelectual y operativo" de la Fundación Ford.

"Libres, occidentales y cristianos", puede verse en el análisis que los socios de la SRA (y esto constituye un aporte nuevo a esta temática) actúan en ámbitos económicos diversos, con una fuerte presencia en entidades financieras y bancarias.

En el final, Mirta L. de Palomino nos advierte que "no se ha trabajado sobre las acciones sino sobre las declaraciones de la SRA". No vendría mal a este respecto revisar la teoría de los actos de habla de Austin y Searle para pulir los fundamentos epistemológicos y sociolingüísticos de una investigación sociológica de este tipo. Pero en esta carencia abunda, en general, la sociología argentina misma. Dejando de lado estos detalles, creo que nos encontramos ante un gran trabajo que, sustentado en informaciones, documentos y cuadros de variado tinte, desarma una institución de la que poco se sabe, tan poco como del resto de los organismos más importantes de la estructura social argentina (y menos se conoce de ellos cuanto más poderosas son).

Daniel Héctor Scarfó



La reforma universitaria 1918-1988. Autores varios. Ministerio de Educación y Justicia de la Nación, Universidad Nacional de Córdoba, Fundación Friedrich Ebert y Editorial Legasa. Buenos Aires, 1989, 220 págs.

Quizás el término "anquilosada" era el más adecuado para definir a la antigua Universidad de Córdoba, sistematizadora de conocimientos carentes de toda experimentación, mientras que, al grito de "¡Córdoba libre!", los jóvenes estudiantes universitarios de 1918, favorecidos por las condiciones políticas del país, se lanzaban a destruir las fosilizadas universidades.

Con motivo del 70 aniversario de la realización de la Reforma Universitaria, el Ministerio de Educación y Justicia y la Fundación Friedrich Ebert, contando con el auspicio de la Universidad Nacional de Córdoba, realizaron en esta ciudad un seminario con el objetivo de evocar y actualizar el mensaje reformista que, en todas sus dimensiones (culturales, sociales, democráticas y latinoamericanas), ha tenido gran trascendencia en toda América y en Europa.

También buscaban propuestas para la universidad que debe enfrentar el siglo XXI, y debatir sobre sus vinculaciones con el resto del sistema educativo, social, cultural y científico.

La Reforma Universitaria 1918-1988 reproduce entonces los discursos y debates surgidos durante la segunda semana de junio de 1988 en dicho seminario. Algunos de ellos, de referencia histórica; otros, una reafirmación de los ideales del 18; otros, "utópicos", frente al momento actual que vive la universidad y, por fin, aquellos que nos recuerdan épocas autoritarias con facultades aranceladas y limitadas en sus cupos... elitistas; ideas, estas últimas, ciertamente contrarias a las pautadas en la reforma: universidad abierta al pueblo, cogobierno universitario, libertad de cátedra, autonomía.

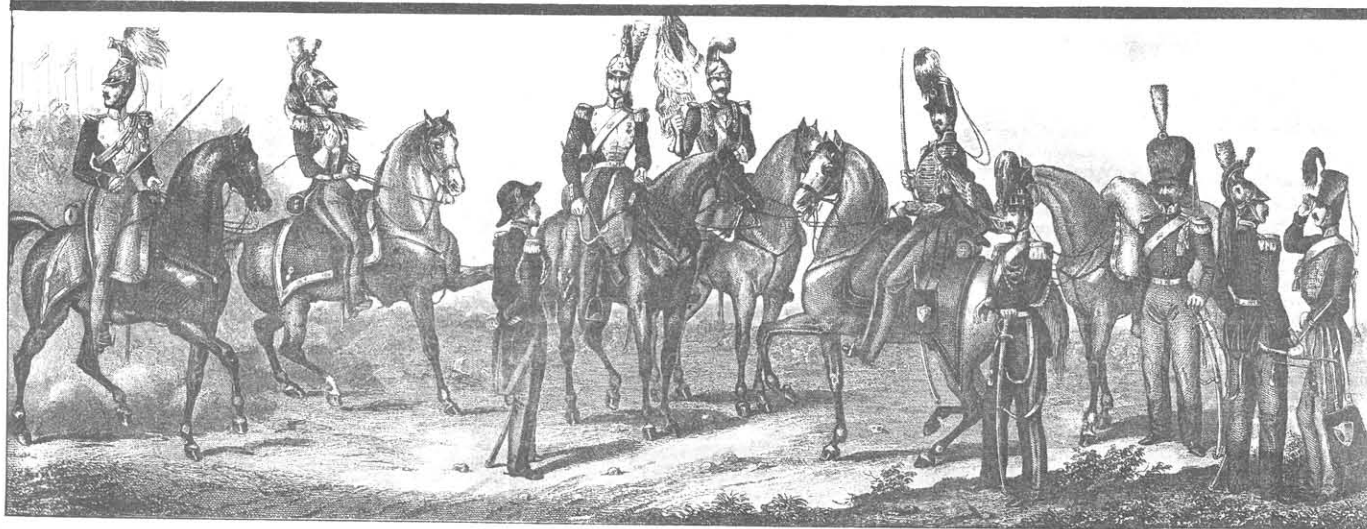
Según reza el texto, se trataron los siguientes temas: Universidad y democracia; Rol del Estado en la planificación universitaria; El mundo del trabajo y la universidad, y un Balance de los 70 años de la Reforma Universitaria. En la mayoría de estos tópicos, hubo coincidencia entre los panelistas.

De esta manera, se dice apoyar una universidad que responda a las necesidades de la sociedad en la que está inserta, evitando su aislamiento. Para ello, se infiere, sería necesario implementar una política de investigaciones acorde, indispensable también para la potenciación del nivel cuaternario. Al respecto, vale la pena consultar las opiniones de J. J. Brunner sobre el tema.

Son también temas centrales de este libro, compartidos por todos los que aquí tienen voz, la calidad académica y de investigación, la planificación, la extensión de conocimientos y su transferencia a los sectores productivos, lo que permitiría la obtención de recursos de otras fuentes para la universidad.

La investigación, es cierto, se ve favorecida por los regímenes democráticos. Sólo falta saber si ambas cuestiones se ven favorecidas por este libro.

Roxana Aguer





Ética militar. Manuel M. Davenport, James B. Stockdale y otros. Trad. de Rafael Urbino. Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 243 pág.

A pesar de que en el prólogo leemos que el cuestionamiento ético nos incita a establecer distinguos entre el bien y el mal, a medida que los autores exponen sus opiniones este planteo ingenuo y simplista, además de peligroso, deja lugar a algunas reflexiones más profundas y a un pensamiento menos esquemático. Para nosotros, lectores subdesarrollados y subamericanos, el conjuero "ética militar" estalla dentro de la cabeza y vemos surgir infinitud de imágenes de un pasado no muy lejano que a menudo se nos aparece impúdico y desafiante amenazando convertirse en un presente perpetuo. Esta recopilación de ensayos, que originalmente fueron conferencias y artículos del *Journal of Professional Military Ethics* de la Academia de la Fuerza Aérea de los EEUU, reúne trabajos de coroneles, vicealmirantes, mayores, almirantes y tenientes que ejercen la docencia en academias militares norteamericanas como profesores de Filosofía, Ética Cristiana, Ciencias Políticas, Leyes e Inglés.

Las ideas principales alrededor de las que giran los ensayos son la necesidad de pautas éticas que impongan límites precisos a la misión de las fuerzas armadas en una nación democrática y la responsabilidad inherente al hecho de ser por mandato los detentadores de la violencia legal. Desde ese punto de partida surgen cuestiones pasibles de interesantes analogías con la conducta y la ética de los militares argentinos. En uno de los trabajos leemos: "...si un superior legítimo nos ordena hacer algo inmoral (por ejemplo matar gente inocente) no es posible tener la obligación moral de obedecer esa orden: y si uno obedece, tal obediencia no es virtuosa sino viciosa", como una de las reglas de un proyecto de Código de Ética (que el autor juzga necesario junto a una educación ética que enfrente a líderes y subordinados al hecho de que con demasiada frecuencia no perciben la índole ética de los problemas que encaran). También comparten la pretensión de que la estructura militar sea permeable a la forma de vida de sus "clientes" civiles y se encargan de elaborar posibles "vías seguras de disenso" y "protesta moral" institucionalizadas dentro de la cadena de mandos (al extremo de considerar en algunos casos a la desobediencia como el curso de acción éticamente preferible).

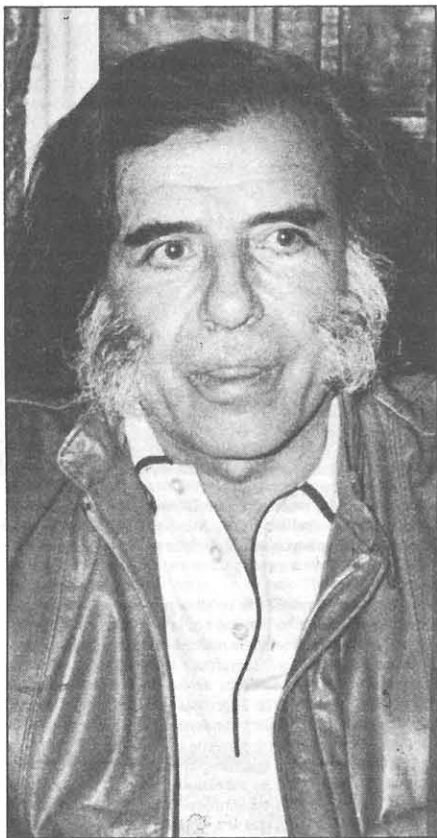
Más allá del contenido informativo, lo más valioso de la lectura para nosotros lo constituyen las resonancias que provoca y que nos brindan un punto de vista alternativo (esto no implica una valoración positiva) desde el cual leer nuestra realidad. Los límites para este ejercicio son obvios. "Pensemos en un pugilista. Se considera legalmente que sus puños son armas letales; debe ejercer una especial contención para usarlos. Aunque otros sientan la tentación de responder ante un insulto pegando al ofensor, el pugilista lo tiene prohibido. La analogía del pugilista aclara qué significa la contención para los militares". ¿Qué expectativas podemos generar respecto de nuestros militares cuando el paradigma de nuestros pugilistas "tira por la ventana lo que no le sirve", según reza un graffiti de una pared porteña?

D.H.S.



El heredero de Perón. Menem, entre Dios y el Diablo. Alfredo Leuco/ José Antonio Díaz. Planeta. Buenos Aires, 1989, 237 pág.

El informe trepidante de dos periodistas está recorrido por el ángel de Menem, como si los hubiera atrapado la verborrea, la política de retazos, el informalismo del riojano. Apoyándose en historias de alcoba y párrafos a veces grandilocuentes nos convencer de que Menem sería un Pe-



rón de estos tristes años, pero la ingenuidad no es tan grande: Leuco y Díaz se hacen de declaraciones tomadas de los medios más variados (*Gente* y *La Semana*, por ejemplo) para intentar señalar la coherencia de lo incoherente, o quizás para subrayarla. Según ellos, Menem sería imprevisible, tal como afirma Angeloz. Pero no pueden evitar que del libro se exhale un perfume de decadencia. El riojano

sería una especie de manosanta de la política vernácula, vendedor de ilusiones prometiendo a todos lo que desean, armando rompecabezas de alianzas que parecen imposibles.

Y ese Menem que les sale al cruce es un personaje casi inescrutable por su persistencia en la contradicción. Es eso lo que autoriza a los periodistas a regodearse con su objeto de análisis, tan inasible en todas sus actitudes. Ayer, filoalfonsista, hoy "esperanza nacional", Menem sería un pos-Perón devaluado a la medida de estos años despolitizados. Hay una constante en el libro: el misticismo de Menem y su capacidad para transmitirlo, especialmente a los más humildes. Por otra parte, dejando de lado esa religiosidad para nada sobrevalorada en el texto, queda la capacidad inusual del candidato para trabar las alianzas más inesperadas. Hombre de lealtades, también lo es de sumatorias.

Se deja sentir en estas páginas la ausencia de una evaluación seria de la gestión del gobierno de Menem. La pareja de periodistas está más preocupada por las desavenencias matrimoniales o las presuntas aventuras que la prensa (de a ratos amarilla) le atribuye al candidato peronista. Y tal vez no se equivoque. La popularidad de Menem pasa por las revistas de escándalos y por cierto exhibicionismo. No le es ajena la farándula ni el mundillo deportivo. Los dos periodistas se hunden hasta el cuello en la fraseología menemista para hallar pocas diferencias con la política alfonsista. Lo que asombra en Menem, nos aseguran, es el fuerte contenido de religiosidad popular que galvaniza a muchos de los más humildes y que trascendería al peronismo volviéndolo más proteico. El influjo que Perón ejercía de arriba hacia abajo se habría secularizado convirtiéndose en una relación horizontal (ya no más compañeros sino hermanos).

El libro es también una colección de anécdotas noveladas, en el estilo de los reportajes cuando desean "meterse en la piel del personaje". Es el hiperrealismo periodístico. Menem aparece en tres dimensiones, con su atuendo enumerado y descripto, así como el de sus colaboradores. Hasta la toilette de Zulema Yoma se convierte en escritura. De todos modos, esta regla del juego no ensombrece la crónica de los periodistas gracias a que en ella aparece información cierta acerca de los que secundan a Menem, conexiones y otros datos útiles para precisar la figura del candidato.

No es ni un ayatollah ni la imagen rediviva del General. Es módicamente un político que sabe aprovechar las oportunidades que el azar le presenta, ocupando los vacíos que sus oponentes dejan a su alcance. No manifiesta la ligereza mental de un Perón pero trabaja para suplirla con el esmero que no aparece a la hora de los actos o de las declaraciones: en estos lugares es todo fuego, se desborda y consigue comunicarse. Algo bastante escaso en estos tiempos.

Sus colaboradores serían innumerables (el libro señala a los más importantes) pero lo que sorprende es su variopinta extracción. El caudillo riojano es bastante poco exigente a la hora de elegir. Hasta un Rousselot cabe en su barca generosa. Pero es que hasta en esto no renuncia a su escuela peronista. Sumar, siempre sumar. Lo que inevitablemente complicará su trabajo si llega a presidente, pero ése es el arte de gobernar: lidiar con el pasado.

Hay algo que Leuco y Díaz no se cansan de repetir: Menem se creería ungido por el destino para ocupar los más altos cargos. Ya en 1983 quería figurar en la fórmula presidencial. La cuota de mesianismo también lo emparentaría con Perón, pero estamos lejos de vivir épocas mágicas. Menem se ha autodesignado, en cierta forma. Lo curioso es que sabe y puede transmitir ese sentimiento a una sociedad semicongelada.

Pedro Vialatte

Alianza EDITORIAL

NOVEDADES

■ CARLOS A. FLORIA y CESAR GARCIA BELSUNCE
HISTORIA POLITICA DE LA ARGENTINA
CONTEMPORANEA 1880-1983
282 págs. (2ª ed.)

■ ALBERTO FILIPPI
INSTITUCIONES E IDEOLOGIAS EN LA
INDEPENDENCIA HISPANOAMERICANA
Prólogo: José Aricó
316 págs.

■ EDUARDO CRAWLEY
UNA CASA DIVIDIDA: ARGENTINA 1880-1980
Prólogo: Rodolfo H. Terragno
446 págs. (2ª ed.)

■ SIGMUND FREUD
LOS TEXTOS FUNDAMENTALES DEL
PSICOANALISIS
Selección, introducción y notas de Anna Freud
730 págs.

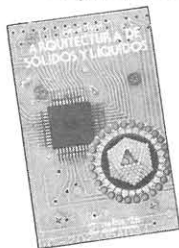
■ RICCARDO CAMPA
EL ESTUPOR DE EPICURO.
ENSAYO SOBRE
ERWIN SCHRÖDINGER
204 págs.



LIBROS DEL QUIRQUINCHO

Convoca a maestros
y bibliotecarios a concurrir a
su local de Sarmiento 1562 1º E
Capital Federal donde se lleva a
cabo la promoción anual y
venta del Fondo editorial
Tel.: 35-8374

Por Alejandra Folgarait



La ciencia desde México. Colección del Fondo de Cultura Económica. México.

En conjunción con la Secretaría de Educación Pública, el Fondo de Cultura Económica de México lanzó una colección de libros de divulgación científica que suma hasta el momento diez títulos publicados entre 1986 y 1988.

No es frecuente encontrar libros de divulgación escritos originalmente en castellano por expertos en diferentes materias. Cada uno de los títulos de esta colección ha sido escrito por un especialista mexicano que aporta, además del sabor universal sobre la cuestión, la óptica y el desarrollo existente en ese país.

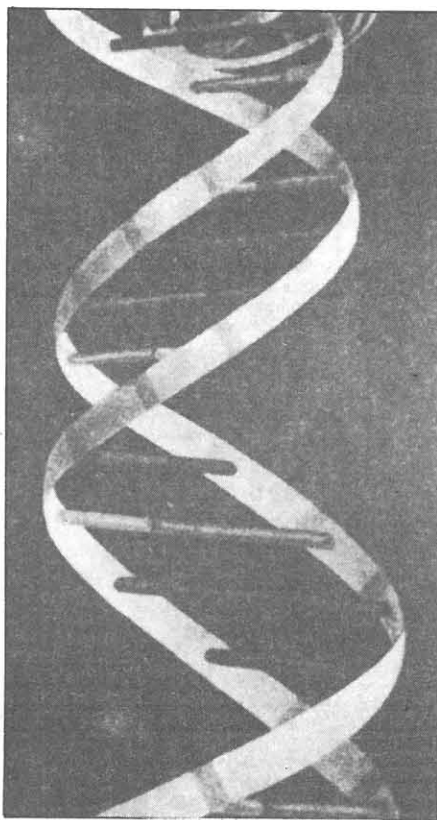
Integrada mayoritariamente por temas de la física moderna, la colección se destaca por sus tres libros dedicados a la astronomía. Quizás como herencia de los antepasados mayas y aztecas, los astrónomos mexicanos realizan investigaciones de primer nivel sobre estrellas binarias, cuásares y cosmología. Las preguntas sobre el origen del universo, de los planetas y las estrellas despiertan rápidamente el interés del lector y resulta una virtud que los especialistas comuniquen tanto las respuestas actuales de la ciencia como los enigmas aún irresueltos.

En cambio, otros títulos —que tratan la entropía, los telescopios y la ósmosis— no conseguirán atrapar la atención más que de los ya entrenados, resistentes a áburradas fórmulas y un discurso que recuerda la pedagogía académica.

El estilo "manual básico de secundaria" encuentra expresión cuando se trata de explicar *Cómo viven las plantas* o las aplicaciones de *La física en la medicina*. Por el contrario, un asunto que podría haber resultado soporífero —*La radiactividad*— termina siendo atrayente por la agilidad del tratamiento y la ayuda de un glosario. (Otros títulos también cuentan con un pequeño y valiosísimo mataburros de bolsillo).

Los superconductores es tal vez la vedette de la colección, ya que se han puesto de moda desde que dos investigadores del laboratorio suizo de IBM ganaron en 1987 el Premio Nobel por su descubrimiento de un nuevo material cerámico que se torna superconductor a una temperatura mucho más alta que otros materiales ya conocidos. La carrera científica —acicateada por la inversión de millones de dólares de capitales estatales y privados en todo el mundo— no se detiene en la búsqueda de materiales superconductores que requieran cada vez menos refrigeración. El interés se justifica si se piensa que la nula resistencia al paso de la corriente eléctrica y la generación de poderosos campos magnéticos por parte de estos nuevos materiales revolucionarán la industria y modificarán la vida de los hombres. Trenes que corren suspendidos en el aire, componentes electrónicos que no se recalientan y cables con transmisión veloz y sin pérdidas de energía son algunas de las promesas de la superconductividad.

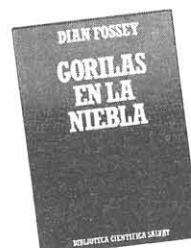
El libro presentado por el FCE da cuenta de las aplica-



ciones e intenta profundizar en la inacabada teoría que explica la superconductividad. Aunque no exagera con las fórmulas y emplea un vocabulario sencillo, el libro de Luis Magaña Solís no supera a otros recientes sobre el mismo tema.

Entre las virtudes de la colección se encuentran los gráficos, los glosarios y, por qué no, la delgadez de los tomos. En cuanto a sus defectos, la mala calidad de la impresión es igualada por la de las fotografías.

A diferencia de los libros de divulgación anglosajones, en general palagados de anécdotas y chismes que humanizan los descubrimientos y dinamizan la narración, esta colección muestra inequívocamente el rango científico de sus autores. No obstante, conviene apreciar que, salvo excepciones, estos expertos no subestiman a sus lectores ni banalizan el conocimiento transmitido. Finalmente, hay que insistir con la distancia que los separa de muchas de las publicaciones que inundan hoy los kioscos: están escritos en castellano y por investigadores que conocen desde adentro la actividad científica en un país subdesarrollado. No es poco.



Gorilas en la niebla. Dian Fossey. Salvat. Barcelona, 1985, 264 págs.

Desde 1967 hasta 1983 Dian Fossey investigó a los únicos gorilas de montaña que restan en el planeta, en la cadena de volcanes del Virunga que ocupa una zona compartida por Ruanda (ex Congo), Zaire y Uganda.

Si bien contiene la minuciosa investigación de campo llevada a cabo por la científica de Kentucky, el libro se constituye en un relato de aventuras en la selva africana gracias a las vívidas anécdotas y el marco salvaje de la narración.

Es difícil no preguntarse qué empujó a esta fisioterapeuta de niños a dejar los Estados Unidos para embarcarse en un obsesivo y solitario estudio de una especie en extinción que habita a tres mil metros de altura de unas lluviosas montañas.

Fossey guarda su pasado bajo siete llaves. Si no fuera por el reciente film —que muestra alguna caída amorosa y su misteriosa muerte, tal vez para darle un barniz romántico a la historia— se diría que la intrépida gorilmana nació a la vida en el Centro de Investigación de Karisoke, al que fundó e hizo famoso.

El declarado propósito de Fossey consistía en estudiar estos primates para echar luz sobre el comportamiento de nuestros antecesores. En verdad, sus descripciones de hábitos, lenguaje, actitudes, tabúes, organización familiar y hábitat del gorila de montaña van mucho más allá del frío informe científico. Aquí y allá se desenmascara su mirada maternal sobre los animales, festejando ocurrencias y perdonando crueldades. En ocasiones, incluso, su pasión por un macho de dorso plateado se parece en mucho al banal enamoramiento humano.

Implacable seguidora de los cazadores furtivos que se internan en el territorio protegido de los gorilas, la científica de ideas polémicas ("no estoy de acuerdo con recibir un sueldo; la investigación tiene sus propias recompensas") ganó admiración y odios por igual. Tal vez más sensible a los derechos de los gorilas de montaña que a los de sus vecinos africanos —sumergidos en la pobreza y el hacinamiento— Fossey encabezó una intensa actividad de conservación de la especie descubierta y amenazada por los hombres en el mismo siglo.

Gráficos y mapas explicativos, expresivas fotografías en blanco y negro y en color, y un relato en el que cada gorila es presentado como un personaje con su carácter, fisonomía e historia peculiar, hacen de este libro de divulgación una entretenida forma de conocer la vida de los gorilas y derribar unos cuantos mitos de factura kingkoniana.

El relato de "la vieja que vive en el bosque sin un hombre" —tal el apodo que los nativos pusieron a Fossey— bien vale como muestra de que la ciencia puede practicarse y transmitirse sin bostezos. Por otra parte, parece un título adecuado para estos tiempos de campaña electoral.

REVISTAS

Ciencia e investigación. Buenos Aires, tomo 43, N° 2. Febrero, 1989. A 65. Cuando los libros científicos llegan al castellano con varios años de atraso, cuando se está interesado por los temas actuales de la ciencia pero no se es lo suficientemente experto para acceder a la bibliografía original, en fin, cuando se desea información variada, seria y al día, la solución viene de la mano de las revistas de divulgación científica.

Se cuentan por ciento en todo el mundo y algunas de ellas tienen un prestigio centenario. Aunque se han convertido en un éxito editorial de proporciones, la Argentina sólo cuenta con unas pocas publicaciones de buen nivel.



Con una historia de 43 años y el respaldo de haber sido fundada por el Premio Nobel Housay, ha reaparecido *Ciencia e Investigación*, nuevamente producida por la Asociación Argentina para el Progreso de las Ciencias pero ahora editada por una empresa privada.

Con un perfil todavía no totalmente definido, la revista incluye desde trabajos originales de investigación hasta reportajes a renombrados científicos argentinos e internacionales. Secciones fijas de noticias, becas, cursos, humor, tecnología y una interesante doble página con "el cielo del mes" completan cada número de la revista.

El de febrero sorprende con una minuciosa investigación antropológica sobre el tejido andino y sus reservorios culturales. Un interesante editorial del prestigioso científico Mario Mariscotti reactualiza la antigua discusión sobre ciencia básica vs.



aplicada, mientras que el ingeniero R. Ferraro, asesor del Banco de la Provincia de Buenos Aires, de orientación peronista, brinda su opinión sobre el desarrollo tecnológico argentino y el papel de la banca estatal y las empresas privadas.

Una investigación básica en biología y una extensa entrevista al microbiólogo Norberto Palleroni son otros importantes temas de este número de *Ciencia e Investigación*.

Aunque con cierto desnivel en el tratamiento de los temas, es de destacar el esfuerzo de editar una revista de esta índole en la Argentina, abierta a los investigadores del país y a las novedades de la ciencia mundial, ilustrada profusamente e impresa en excelente papel. Por otra parte, da gusto encontrar investigaciones "duras" mezcladas con las de ciencias sociales. El humor de Quino es una joyita aparte.

Manual de etiqueta sexual. Para damas y caballeros finos. Tom Carey. Trad. de Alicia Steimberg. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1989, 157 págs.

Si el impostado humor y la detracción del género fueran rasgos suficientes para asegurar que un texto es de autoayuda, este *Manual de etiqueta sexual*, para damas y caballeros finos, podría inscribirse en esa familia de libros y pretender reglar, entonces, uno de los aspectos de la relación humana que, gracias a su tachadura durante largo tiempo, respondía hasta ahora a rigideces relativas. Pero no es así.

Felizmente breve, el manual escrito e ilustrado por Tom Carey —lo cual le da, en más de un sentido, uniformidad— se parece menos a un texto de instrucciones que a una excusa para que este hombre de Chicago cuyos padres creen que vende software para computadoras haga numerosas observaciones sobre un tema del que, quizás por practicar, considera poder opinar. Y hacerlo "con mi tono cáustico y sarcástico", según evalúa. Dieciséis capítulos prometen información precisa y traen, en cambio, las preferencias y condenas del autor, quien ni siquiera acredita expertise alguna en la materia. Para hacer más notable la exhibición de Carey abundan los diálogos hechos de preguntas complacientes y respuestas pretendidamente sagaces.

"Pero piense, piense un poco —invita al lector—. ¿De veras se siente tan seguro de sí mismo? ¿Se maneja bien con todos los rituales de nuestra sociedad para los encuentros entre ambos sexos y la formación de parejas, o lo hace con la gracia y la elegancia de Los Tres Chiflados? (...) Ahora déjese de lloriquear y dé vuelta la hoja", dice Carey, con su tono cáustico y sarcástico en una especie de introducción llamada "¿Por qué le regalé este libro?", antes de advertir que "el remolino socio-sexual de este texto puede ser una experiencia pavorosa tanto para el principiante como para el avezado veterano".

Pavorosa, en verdad, es la lectura, aunque no por el atrevimiento —que se inten-

ta acentuar con la reiterada inclusión de mierdas y carajos— ni por la revelación. Sea un buen ejemplo la exasperación que finge Carey en una respuesta: "¿Ir hasta el final? ¿Ir hasta el final? ¿Qué clase de boludeces está diciendo? Lo que me pregunta es: Si va al departamento de un hombre después de que él ha salido con usted toda la noche con gran gasto de dinero, la ha llenado abundantemente de alcohol y se ha comportado todo el tiempo como una persona encantadora, generosa, maravillosa, ¿debe hacer usted la 'bestia de dos espaldas' con él? (¡Bestia de dos espaldas! ¡Eso es un eufemismo!) La respuesta es: ¡Por supuesto que sí!" Bestia de dos espaldas. ¿Será eso lo que este hombre entiende por tono cáustico y sarcástico?

A excepción del único problema-deverdad en la etiqueta sexual ("que es acostarse con una persona inadecuada"), todos los obstáculos restantes son superables. Algunos de los consejos de Carey:

* "Es siempre grosero hacer comentarios sobre los pechos de las mujeres, aunque sean favorables. No se le dice a Diana 'Tenés unas tetas fantásticas', aunque no haya podido dormir boca abajo desde los once años".

* "Las personas verdaderamente bien educadas nunca se emborachan ni levantan desconocidos en los bares para llevarlos a su casa con ellos. Las personas verdaderamente finas van a un buen hotel".

* "No hay una forma realmente correcta de decirle (a su pareja) que usted prefiere tener adentro un cilindro de plástico zumbante de treinta centímetros. Si tiene que usar uno de esos pequeños monstruos probablemente eficaces, al menos hágalo la noche que él se va a jugar al bowling".

* "Siempre es correcto que una dama ayude a un caballero a ponerse un profiláctico. Pero no es cortés mirarlo y decir '¡Fíjate cuánto sobra enrollado en la parte de atrás!'".

* "No es cortés decirle (al eyaculador precoz): 'Buen tiro, don Macho. ¡Esta vez vos limpiás el cubrecamas!'".

Es ese tono cáustico y sarcástico. Qué diría el conde Chicoff.

Utilísima, día por día. Alberto Cormillot. Puntosur. Buenos Aires, 1988, 135 págs.

Quizá sólo sea para iniciados, y por eso el lego que lo reciba difícilmente comprenda qué tiene entre las manos. Tapa y contrapapa son idénticas: fondo colorado, foto de una dama y un caballero sonrientes en un ambiente lleno de plantas, título —Utilísima—, autor —Dr. Alberto Cormillot—, editorial —Puntosur— y nada más. Repetidos los mismos datos en el interior, antes de poder siquiera parpadear se encontrará el lector con una tabla, presumiblemente de peso ideal según altura, sexo y contextura, enfrentada con un calendario de enero de 1989 y una leyenda: "¡Año nuevo! ¿Se anima a comenzar el año describiendo la meta más importante para estos 365 días? Aquí le dejamos el lugar". Siguen, efectivamente, ocho líneas de puntos.

Entonces, ¿no es un libro? ¿Será una agenda? ¿Por qué esa pareja sonríe? ¿Quiénes son? ¿Y por qué ese título? Mientras vuelve a la portada, extraña uno los comentarios del editor que, aunque inverosímiles por excesivamente elogiosos, suelen dejar aclarado si la obra en cuestión es una novela, un manual de tercer grado, una biografía, un ensayo, un conjunto de instrucciones o alguna otra cosa. Halla, sin querer el lector, una pista en el extremo superior derecho de la primera página: "A los televidentes", se lee, como una dedica-



Creer y convivir en la Argentina. Margot Romano Yalour y Florencio Escardó (h). Planeta. Buenos Aires, 1988, 227 págs.

Se dice por ahí que no son pocos los problemas de la maternidad y la paternidad responsables; el entusiasmo argentino tiende a agregar uno más: ¿Tener chicos en este país? No obstante, hay quienes insisten. Quizá por eso la socióloga Margot Romano Yalour y el pediatra Florencio Escardó (h) decidieron compendiar veinticinco años de sus experiencias profesionales en un intento de abordar la problemática que así sintetizan: "Sin ejemplo de virtudes en las clases dirigentes, sin expansión económica que absorba la mano de obra de las nuevas generaciones, con índices peligrosos de desnutrición y mortalidad infantil, con tasas de repitencia y deserción que nadie logra disminuir, con juventud desocupada y mal retribuida, con niñez abreviada arrojada a la calle, con métodos de enseñanza del siglo pasado, con una inoperancia ostensible en el ámbito de las instituciones no sólo públicas sino privadas, con corrupción y sin poder ver luz en el futuro, cabe preguntarse: ¿Cómo crecer en la Argentina?".

Más descriptivo que prescriptivo —aunque no faltan consejos, señora mamá—, el texto comienza con los infaltables capítulos que detallan los cambios físicos y la crisis de identidad que sobrevienen a casi todo el mundo entre la infancia y la juventud —fragmento de vida al que está dedicado *Creer y convivir en la Argentina*, según se indica en el subtítulo— relatados desde la ciencia y desde los adolescentes mismos. El igualmente obligado tema de la sexualidad se lleva la quinta parte de las páginas entre mitos, levantes, imágenes ("hay rebotes de un machismo que se creía prácticamente erradicado luego de las transformaciones sociales de las dos décadas pasadas", se advierte en las conclusiones de este punto), educación sexual (cuya capacidad polémica, intacta hacia el fin del siglo, asombra a los autores, como a tantas otras personas), enfermedades de transmisión sexual (con un avance conservador a cargo de RY & E), juegos eróticos y muchos otros.

En los capítulos 3 y 4 cobran autonomía dos aspectos de la comunicación del adolescente que rara vez provocan otra cosa que perplejidad en el adulto. Por un lado, el lenguaje oral (como "necesidad de implementar un código propio" y con la fugacidad que le impuso "la casi extinción del hábito de la lectura"), subtítulo bajo el cual se puede descubrir que para gente de dieciséis años un caído del catre es alguien "que se levanta temprano" y la expresión "amueblado" despierta una duda: "¿Que tiene muebles?", por otro lado, el lenguaje de la música y la construcción del ídolo de masas.

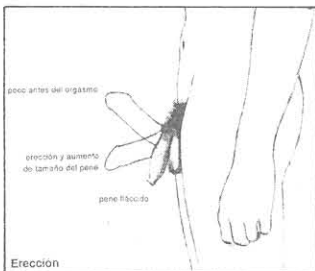
Sobre el final, RY & E se aproximan a una tipología de la adolescencia —que abarca cuatro grupos: juventud integrada, crónica o extinguida, trabajadora y marginal—, avalada por seis entrevistas-modelo. Un apéndice estadístico es muy orientador, a pesar de tratarse, en su mayoría, de cifras del Censo 80 sin actualización siquiera aproximada.

toria. Televidentes, televisión: busca uno la sección espectáculos de cualquier diario y, allí, la programación de TV. "Utilísima-Femenino", dice la prensa escrita. Ajá. Queda firme la promesa de ver la próxima emisión.

Hasta la llegada de ese día, hojea el lector la rara pieza que, a razón de siete días y sus respectivos renglones en blanco cada dos páginas, ilustra sobre el bienestar y sus manifestaciones física, psíquica, espiritual y social: técnicas para discutir bien; la dieta para las vacaciones; los estragos del cigarrillo, el alcohol y las drogas; las ventajas de vivir un día a la vez; la receta de la pizza de salvado; el modo en que algunas personas terminaron con el hábito de preocuparse de más; los aportes anticancerígenos de las crucíferas; los frutos de mar y pescados, que son mejores frescos o al natural; el comportamiento para ser amigo de los animales; definiciones varias de la paz interior; el gasto diario de calorías, para una persona activa y otra perezosa; cómo reducir las grasas de la comida; cuán pericioso resulta llevarse el mundo por delante; la etimología del término bodrio; los quesos que se pueden elegir; la determinación de la contextura física según la medida de la muñeca; los problemas que acarrea automedicarse; los métodos y "métodos" (sic) para adelgazar; las frutas secas y algunas expresiones de gente como Chesterton, Lennon, Balzac, Gandhi, Borges, Fromm, Einstein, más otros anónimos —no por ello menos importantes—, acompañado todo esto por pequeñas ilustraciones alusivas.



Por Gabriela Esquivada



Conversando sobre sexo. Marta Suplicy. Trad. de Graciela Perrone. Paidós. Buenos Aires, 1988, 422 págs.

La psicóloga y educadora sexual brasileña Marta Suplicy, persuadida, a partir de la respuesta que tuvo su micro Comportamiento sexual en el programa TV Mujer, del gran poder de convocatoria que tiene el sexo —mayor, incluso, que el fútbol—, consideró propicio el momento para acabar con la fugacidad de cinco electrónicos minutos por día y compendiar, en un grueso volumen, ordenadas y extensas, las respuestas más requeridas por los televidentes a través de la correspondencia. Las inquietudes de los hijos, el sexo adolescente, la masturbación, la respuesta sexual, las disfunciones, la anticoncepción, el embarazo, la homosexualidad, las enfermedades venéreas y hasta el amor son tratados en este manual, entre otros temas, y antes de las lecturas recomendadas.



Tu hijo. Benjamin Spock y Michael B. Rothenberg. Trad. de Floreal Mazzía. Javier Vergara. Buenos Aires, 1989, 590 págs.

No debe tratarse del señor Spock de *Viaje a las estrellas* porque carece de puntiagudas orejas y acusa ochenta años. Este médico de Arkansas que publicó en 1940 la primera edición de su más conocido texto, *Tu hijo*, decidió buscar un ayudante para revisarlo por cuarta vez, y así dio con el pediatra Rothenberg. Presentan, en colaboración, un manual hiperinformativo sobre la descendencia, que abarca el rol de los padres antes y —claro— después del parto, vestimenta del bebé, ayuda y cuidados médicos, alimentación, higiene, vacunación, desarrollos físico y psicológico —un año, dos años, de tres a seis años, de seis a once años—, problemas y enfermedades más comunes, primeros auxilios, adopción y situaciones especiales.

La relación del peronismo con la *intelligentsia* criolla ha sido desde siempre la historia de un conflicto, cuando no de un desencuentro. Desde la reticencia y el rechazo iniciales, muchos intelectuales derivaron hacia el remordimiento, la revisión, la enfática adhesión al proceso que culminó en la victoria electoral del '73 y el desencanto posterior a la muerte del líder. Lo cierto es que, enfrentados o identificados con el movimiento de masas más importante de la historia argentina, los intelectuales siempre han encontrado obstáculos de toda índole para pensar sobre el peronismo. La muerte de Perón, la última dictadura militar, la derrota en las elecciones del '83, el surgimiento de la línea renovadora, la aparición de Menem y su triunfo el 14 de mayo último han modificado sustancialmente el mapa del peronismo. Si la modificación del hecho observado modifica a los observadores, es lícito preguntarse en qué medida ha cambiado, en los últimos años, la mirada que cientistas sociales, escritores, críticos, periodistas y cineastas dirigen hacia el peronismo. La pertinencia de las notas que siguen se funda en la voluntad de empezar a responder, siquiera parcialmente, esa pregunta.

LECTURAS DEL PERONISMO: LA REVISION DE LAS MASAS



EL MITO DEL ANALISIS DEL DISCURSO

Nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política
Claude Lévi-Strauss, *Estructura de los mitos*

Hay un gusto en escribir blasfemias, infligirle libros a los contemporáneos. Flaubert dijo que escribía para vengarse de la humanidad. Sarmiento pensó que iba a Europa con su *Facundo* para exclamar: "leed y prosternaos". Cuando Eliseo Verón y Silvia Sigal escribieron *Perón o Muerte* imaginaron que habría reacciones condenatorias. Ellos estaban sometiendo a un estudio científico la palabra Perón. Lo inefable, violado.

No pasó nada. En esto, la Argentina es casi un país místico. Los profesores de semiología no serían perseguidos por ofuscados partisanos de cimitarra y pandereta. Ni hubo en el Congreso ningún pedido de investigación por los derretidos sellos que cuidaban el cofre de metáforas peronistas. Salvo un amable y sutil comentario de Tulio Halperín, *Perón o Muerte* fue un libro poco leído y nada odiado.

Nunca sabremos, en todo caso, si las aureolas bibliográficas se tonifican más cuando son leídas que cuando son odiadas. Pero nada de esto impide que *Perón o Muerte* sea la expresión más avanzada entre nosotros de la modalidad comúnmente llamada "análisis del discurso político" y un atrevido proyecto de disputa de supremacías con la abigarrada tradición ensayística argentina. Verón y Sigal quieren comprender con rigor pero sin conceder a la habitual pulsión expresionista del ensayo.

En 1965, Ezequiel Martínez Estrada había dicho que, como Lutero en Wittenberg, iba a arrojarse su tintero contra una sombra en la pared. Era la sombra de Perón. Pero cuando concluyese su apóstrofe, calculó, los peronistas iban a comprenderlo y a darle razón. Reclamando comprensión —una forma del perdón— se cierra el círculo para el autor de imprecaciones. Verón y Sigal hacen de esa sombra un cuerpo de palabras y lo consideran una *invariante*, recordando, involuntariamente, un concepto que el ensayista Martínez Estrada blandió para entender la Argentina. Se trata, para Verón y Sigal, de una *invariante enunciativa*, que acompaña todo el ciclo peronista, más allá de los sucesivos contenidos con que la iba rodeando Perón. *Perón o Muerte* no arroja tintos, pero *juega*, pues observa la política desde el "juego de la ciencia", lo que no coloca a nadie en ningún sitio —dicen— sino a todos en el mismo patio de recreos (y tragedias).

Tal juego busca comprender mejor, con más científicidad, un "fenómeno discursivo", pero no está por encima del "juego de la política". Martínez Estrada: el blasfemador que deseaba ser perdonado. Verón y Sigal: jugadores de la ciencia, un juego más entre una trama de juegos del conocimiento. Treinta años después del *¿Qué es esto?* estradiano, blasfemia y perdón han sido oscuramente secularizados, pero remotamente perduran en el juego de Verón y Sigal: analizar una sombra e imaginar no una absolución sino su pariente de las antípodas, la cólera del creyente ofuscado.

Este *Perón o Muerte*, entonces, no se halla tan bien pertrechado como quisiera para preservarse de ciertos sentimentalismos que acompañan el rastro del ensayo argentino. Le falta lo que tuvo Martínez Estrada, peronistas que lo desprecien por un lado, y el reclamo final para cambiar el desprecio por comprensión. Pero tiene del ensayo una *implícita estructura teatral en la narración*. No sólo porque el encontronazo entre Perón y los Montoneros, verificado en el frustrado intento de éstos de incorporarse al "dispositivo de enunciación del peronismo", sigue los pasos tradicionales de una comedia de suspense. Hay algo más que eso. También el atributo teórico principal de *Perón o Muerte* se inspira en la idea de que hay teatralidad en el lenguaje. "La gran comedia del habla", dice Durot, autor que junto a un Wittgenstein devenido obvio, se apodera de las intenciones de Verón y Sigal.

Por eso, en uno de los muchos y buenos momentos donde *Perón o Muerte* en su "juego de ciencia" más juega que científiza, los Montoneros aparecen como creadores de un "teatro de sombras" en el cual reinaba una doble imposibilidad: la de doblegar a Perón con las propias armas del Logos Enunciativo con que él ya le había dado nombre a las cosas; y la de escapar a ese obstáculo con una apelación al amor-pasión. Con este *evitismo* se esquivaba al Orden Simbólico establecido por el "enunciador absoluto del peronismo" (ese *Unico-Perón*), pero no impedían que su amor se transformara en la alucinación de un deseo de amor. Aparecía entonces la "pulsión suicida" de los frustrados actores del imaginario Teatro de la Palabra. No puede desdenarse, de este modo, el peso que tiene en *Perón o Muerte* cierto psicoanálisis presentado a la manera de Barthes o Kristeva, situado entre las moralidades de la escritura y las filosofías del deseo.

Sin embargo, hay que retroceder un poco más en el pensamiento crítico contemporáneo para encontrar la fuente más perdurable de *Perón o Muerte*, allí donde Lévi-Strauss había ofrecido sus palabras sobre las peculiaridades del Mito como una estructura significativa de las sociedades. Debemos decir, entretanto, que Lévi-Strauss guarda más prevenciones que Verón y Sigal, a la hora de pensar las relaciones entre mito e historia. En efecto, para Lévi-Strauss, la política "historiza" al mito al hacerlo "reversible", como parte integrante del *habla*. Por otro lado, hay un rostro "irreversible" del mito, que corresponde a la *lengua*, y allí sí, encontramos el tiempo inmovilizante de la mitología. Ambas aspectos (el mito como lengua y como habla, como tiempo-irreversible y como tiempo-actualizado-presentificado) permiten la identificación de un hecho político. En el ejemplo de Lévi-Strauss en su célebre discusión con Sartre: la Revolución Francesa.

Para Verón y Sigal el peronismo consigue ser, sin embargo, una *ánfora* mítica más resistente que el 1789 francés. Es cierto que aquellas sensatas precauciones de Lévi-Strauss cargan el eco un tanto abusivo de las lingüísticas estructurales de las décadas pasadas, pero suenan más rendidoras que el moderno atrevimiento de *Perón o Muerte* al distinguir una *doble historia* sin vinculación entre sí: la historia de los "conflictos sociales" clásicos (obreros y patronos, terratenientes e industriales, etc.) y la historia jugada entre "leales y traidores, troskos y montos". Califiquemos como *social* la primera y como *coreográfica* la segunda. Ambas historias, dicen Verón y Sigal, pueden ser reconstruidas en forma *independiente*, esgrimiendo de este modo una voluntad "escisionista" para la cual no habilita ni el magro respaldo que solicitan del modesto Alain Touraine ni la cautela que Lévi-Strauss siempre exhibió en este mismo terreno del pensamiento *sauvage*.

Quien también juzgó al peronismo como una *doble histoire* fue Borges, una historia *ingenua* y otra *desmesurada*, dijo, aunque no empleó esas palabras sino otras que no vienen al caso. Lo que importa, en este caso, es que Borges, sin proponérselo, da una pista más aceptable para entender esas historias en términos de un paralelismo no sólo regio-



por un mutuo desconocimiento, sino por préstamos y parodias. El mito, así, no es lo Otro de la historia sino que se convierte en su teatral comentarista, en su imprescindible apuntador de olvidos, en su burlón parodiador de memorias y fidelidades.

El mito discursivo de Perón, para Verón y Sigal, transita desde el "modelo de llegada" de 1944 hasta el "nosotros, los políticos" de 1973. Ambos son recursos del Epos peronista para "vaciar el terreno político". Perón ocupa con su "voz y cuerpo" todo el campo de la "Patria" y se convierte en otro "colectivo singular parlante", tan abstracto como las mudas entidades conceptuales *Nación* o *Pueblo*. Con tales atribuciones míticas, Perón construye un paradojal territorio político donde, al mismo tiempo que evita el totalitarismo —pues se *priva* de elegir entre las "ideologías históricas" que cruzan el peronismo—, deja abierto el cauce de la violencia, complemento discursivo imprescindible de la omisión de la política como habla ideológica. "Elige la muerte en nombre de todos..."

O la política se hace como mito vaciado de la historia, o se hace como pluralidad de creencias que consideran el poder como un lugar "vacío", "relacional", en fin, contractual. No importa aquí si para sostener esta opinión, Verón y Sigal hayan debido atenuar la sutileza de un pensamiento muy cuidadosamente entramado, como lo es el de Claude Lefort. Más curioso resulta comprobar que luego de plantear la cuestión crucial de las "condiciones sociales de producción" de las relaciones interdiscursivas, sólo consigán llegar a una teoría dualista de las prácticas políticas, según se desarrollen en sociedades industriales-avanzadas-democráticas o en sociedades míticas, apopéyicas, "sin historia". En el camino, una rica teoría de la enunciación, que ha permitido un libro lleno de agudas observaciones sobre la relación entre la lengua política y las biografías grupales e individuales, perdió toda posibilidad de hablar de las "condiciones...", digamos así, de la historia.

Desde luego, no se trataba de dar razón a la sospecha timorata de que el lenguaje, o los símbolos, o el discurso, nada explicarían sin el obediente recurso a la producción social condicionante. Tampoco de cuestionar banalmente el "reduccionismo semiológico" (reproche al que Verón y Sigal, en una redacción anterior de *Perón o Muerte* son extrañamente sensibles), pues trabajos de similar intención o por lo menos de parecidos recursos teóricos que éste, como son el de Laclau y Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista* y el de Josefina Ludmer, *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*, obtienen grandes resultados sin abandonar el plano de la discursividad ni desencontrarse, para ello, con la "exterioridad" de otros discursos, entre los que puede desarrollarse, si se lo desea, el de la historia narrada.

Pero el haber invocado al peronismo sólo en nombre del mito y no de la historia, produce mucho menos la sensación de que habría que volver a un resumen y simplificador historicismo, que la de que queda una ostensible brecha sin cubrir en *Perón o Muerte*. Primero, la de las intenciones de los protagonistas. Es cierto que si consideramos los llamados mecanismos de enunciación como "autores del sentido", sólo serán inteligibles los resultados de una "matriz de significaciones" en la que se inscriben todos los hechos efectivamente producidos por el comportamiento social. No obstante, algo faltará.

Perón o Muerte se muestra abundante, casi exhibicionista, respecto de lo que podríamos considerar una "literatura de revelación". "La Jotapé no supo decir quién era Perón"; "Perón podía todo menos nombrar su heredero"; "los no-peronistas aparecían para el peronista como algo impensable, opaco, inconcebible". Estas frases podrían explicarse, de hecho, por el proceso de "abstracción del enunciador", por el cual Perón se "confunde" con la Patria y "expulsa" la historia viva, la política pluralizada. Pero también es cierto que están muy próximas de algo que Verón y Sigal luchan por proscribir de una explicación fundada en el dominio de un Logos corporal y mítico. Se trata de las conciencias implícitas de los protagonistas, que en contigüidad con el plano de las creencias, muestran el subplano de la mala fe. Dominio molesto, perturbador, la mala fe, varias veces nombrada en el libro de Verón y Sigal y de inmediato descartada con desdén, abre el estudio del lenguaje y de la historia a lo que involuntariamente los "actores sociales" no pueden dejar de pensar "en contra" del sentido público del discurso, ni pueden dejar de hacer, acompañados por el sentido de lo que, en cada momento, se les aparece como "impensable" o indecible.

De ahí la "mala fe", que permitiría salir del encierro de la explicación basada en el Único Enunciador (y su consecuencia inevitable, una metafísica política del malentendido), no fuese que pondría toda la tesis de *Perón o Muerte* en manos de un tardío sartrismo, fantasma de años pasados, mal reprimido. Pero sea cual sea el nombre que pueda llevar esta conciencia impensada —verdadero secreto "existencialista" que no es raro percibir en todo moderno citador de Wittgenstein— ella nos conduce a una reflexión inevitable sobre la presencia de una conciencia implícita cuya *revelación social* nos coloca llanamente en el curso de lo que llamamos historia viva.

La otra parte de la brecha de *Perón o Muerte* parece ser ésta: el *Análisis del Discurso* quiere llegar a la historia sin mitos, pero no consigue evitar que el estudio del mito clausure la posibilidad de llegar con él a una operancia social, una acción historizada. Cuando ella aparece, sólo será por obra de un brutal despojoamiento simbólico. Entonces, como en la Dialéctica del Iluminismo, el análisis del discurso trata con el mito para poder superarlo, sin percibir cuando él mismo se convierte en Mito. Y el peronismo, una vez más, sin ningún esfuerzo, devora a sus intérpretes. Por eso en algo podía dispensarse el gesto de Martínez Estrada: "espero que algún día sean los peronistas quienes mejor me comprendan". En el teatro del lenguaje, eso era siempre posible y a la vez nunca necesario.

Horacio González

A propósito de: *Perón o Muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista. Eliseo Verón y Silvia Sigal. Legasa. Buenos Aires, 1987.*

COMO PENSARSE A SI MISMO: LAS REVISTAS

Al lector metodológico

Las revistas tratadas fueron seleccionadas a partir de un recorte temporal (la última transición democrática) y tomando las "más culturales" por sobre las "más de trinchera"; sin pretensiones de exhaustividad en ninguno de los dos criterios.

Las "notas para leer la interna" pueden ser desatendidas por el lector interesado sólo en cuestiones del campo cultural y entre cuyas pretensiones no figuren las de "acumular poder desde dentro del peronismo".

La relación entre el peronismo y los intelectuales fue desde el principio de complementariedad. Perón, que era un deglutidor de diversas matrices de pensamiento —como profesor de la Escuela Superior del Ejército, frecuentó las lecturas de Platón, Aristóteles, Descartes, Krause y von Clausewitz— clausura en 1949 el Primer Congreso Nacional de Filosofía con un discurso que será difundido posteriormente bajo el título de *La comunidad organizada*; al tiempo que, ante los secretarios de unidades básicas, dirá: "la filosofía es lo que ocurre; no lo que a ellos, los filósofos se les ocurre". Justo es también decir que Perón no estaba solo en su "cruzada" (hoy diríamos "debate") contra el pensamiento liberal, sino que actuaba en sintonía con los primeros intelectuales que se convertían al peronismo (los forjistas, Leopoldo Marechal, el padre Benítez; para citar a algunos), de la misma manera que en la década del sesenta los jóvenes intelectuales que "se nacionalizaban" formaban un discurso con el Perón que era capaz de bromear: "¿Mao Tsé-Tung? ¡Ah sí, ese chinito que me copia las ideas!".

Reseñar la producción cultural del peronismo desde la óptica de sus revistas, de ideas a partir de la apertura democrática del 83, supone inevitablemente retroceder algunos años para detenerse en el caso de *Linea*. En 1980 —en esa bisagra entre Videla y Viola, cuando Betty Elizalde y Magdalena Ruiz Guiñazú son las mujeres que Harguindeguy recibe—, comienzan a ocupar un espacio en los kioscos y en la opinión pública dos revistas que, por distintas vías, empiezan a "destapar la olla". Una es *Humor*, la otra es *Linea* que dirigía el histórico historiador José María Rosa.

Revista de resistencia que reivindicaba su pertenencia al Justicialismo, *Linea* combinaba la denuncia escrita con una efectiva comunicación gráfica que burlaba la censura del régimen (como cuando en el número 11, de junio del 81, se publica una tapa totalmente en blanco aclarando: "Esta tapa sí está aprobada por la censura"). En esta dirección funcionaban también las contrapapas de la revista que lanzaban los "Equipos de difusión", irrumpiendo en el esclerosado debate político de la época con títulos como: "Los que no pudieron responder el Censo del 80: los desaparecidos".

Ya para fines de 1982, y ante la efervescencia que se producía por la retirada militar, dos revistas que compartían buena parte de sus colaboradores comienzan a distribuirse regularmente: *Movimiento de la Revolución Nacional* y *Popular*(1) y *Crear en la Cultura Nacional*(2). La primera, dirigida por Fermín Chávez, apuntaba más a dar cuenta de los hechos políticos de coyuntura. En tanto que *Crear* se dedicaba fundamentalmente a profundizar y restituir el patrimonio de los pensadores nacionales, a través de investigaciones como las efectuadas por Eduardo Romano.

Tal vez el proyecto de mayor envergadura, por su continuidad y su impulso generador de polémicas, haya sido el de la revista *Unidos*(3). Retomando viejas experiencias como las de *Envido*(4), fundamentalmente, y *Aluvión*(5), el núcleo que conforma la revista plantea debates hacia el interior del peronismo, a la vez que abre nuevos interlocutores permitiendo así el

diálogo antes clausurado de las tradiciones políticas.

Pero lo que caracterizó a la producción intelectual de *Unidos* fue el dominio del género ensayo escrito en nacional y popular. Género que aparece más definitivamente en los trabajos de Mario Wainfeld, Horacio González y —aunque con mayor esfuerzo— Oscar Landi. Aprovechando —y abusando— de estos tres nombres es posible, esbozar una sucinta periodización en tres tiempos, en función del ingreso de cada uno de éstos a la revista.

En el primero de éstos —que se extiende hasta el número 8 (fines del 85)— la revista se propone revisar los preceptos que quedan después de la muerte de Perón. Se caracteriza por la persistencia de una mirada escéptica y nostálgica —especialmente en los trabajos de Wainfeld, Feinmann y Abós— que anticipa lo que será conocido como la "renuncia de los intelectuales"(6). La actitud que atraviesa a gran parte de los integrantes de la revista —no participan ni su director, ni Salvador Ferla— motivó que en el siguiente número se deslindaran responsabilidades.

El segundo es el de la irrupción del "culturalismo". Abarca desde el número 9 (abril del 86) hasta el 14 (junio del 87). Configura el momento más seguro y refinado de la revista, sintetizable como el intento de entrecruzar las formas culturales, el debate ideológico y la política de los pies en el barro(7). La revista se distingue por proponer, desde el interior del peronismo, un discurso crítico de las formas anquilosadas de practicar y concebir la política: "precandidatos que se venden como dentífricos", "sociólogos al servicio de punteros" (en el N° 10 "Che Modernidad"), que apunta tanto a radicales como a peronistas. Esta autonomía que mantienen con las internas del partido les proporciona aceptación en vastos sectores del campo intelectual frente a los que la revista se instala como referente de lo nacional y popular (*Punto de Vista*, *La Ciudad Futura*, *Colegio Argentino de Filosofía*)(8).

La revista se reafirma cualitativamente pero no alcanza a "acumular poder en las estructuras partidarias"(9).

El último período —a partir del n° 15 (agosto del 87), con la incorporación de Landi al consejo de redacción— está signado por el agregado de un pensamiento más ligado a la razón instrumental. Aparecen los planificadores y las investigaciones de técnicas cualitativas, al tiempo que la revista se encuentra más ligada que en la etapa anterior a los vaivenes de triunfo y derrota de las grandes líneas partidarias.(10)

El cuadro general se completaría con la reseña de las revistas *El Argentino*, *Jotapé* y *El Despertador* pero —dado que la metodología de éstas se ubica como "más de trinchera"— esta nota termina aquí.

Esteban Vernik

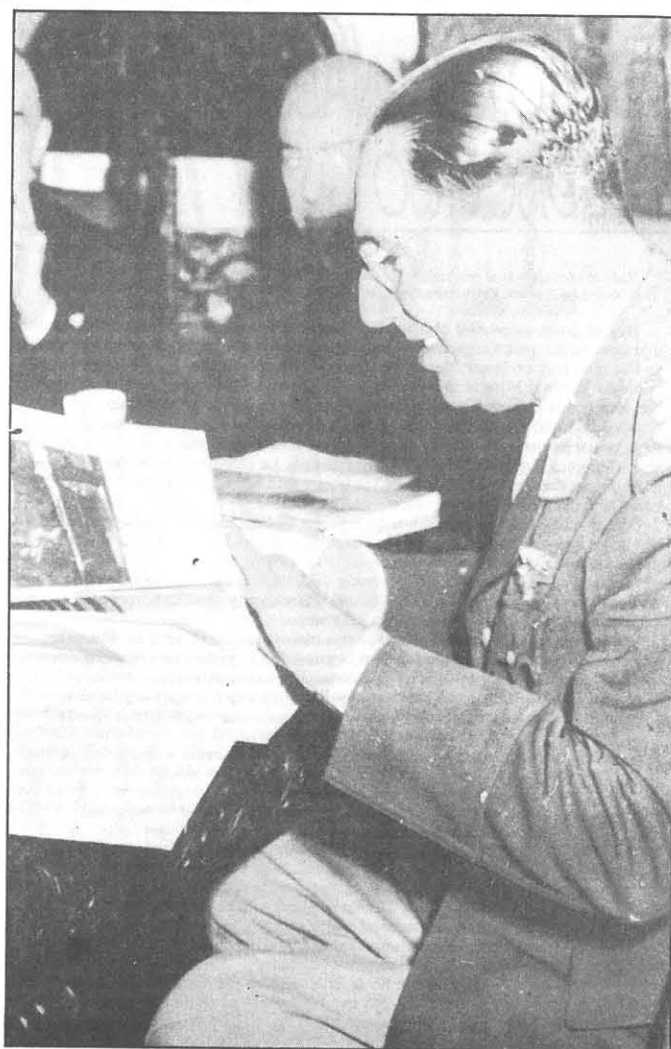
Notas para leer la interna

(1) *Movimiento* aparece vinculada al MU-SO, agrupación que conducía Antonio Cafiero.

(2) *Crear* se ve asociada, en la misma época, a Convocatoria Peronista, cuyo referente era Carlos Grosso. La revista intenta aparecer como complemento cultural de *Linea*.

(3) *Unidos* aparece a mediados de 1983, a partir de la experiencia política de su director, Chacho Álvarez, en la Agrupación Liberación Peronista —de hecho su primera redacción estaba ubicada en una unidad básica adherida a esa corriente— aunque no todos sus integrantes se identificaban con dicha línea. Aunque en términos más generales sus integrantes simpatizaban con el MUSO, desde el principio la revista se preocupó por mostrarse como un espacio menos rígido que el marcado por las internas. En su primer editorial, se presentan como "vehículo de la diversidad de matices que conforman un mismo sistema de pensamiento".

(4) *Envido* surge a fines de la década del



sesenta. Sus primeros integrantes provienen de los grupos del Reformismo Humanista cordobés, que más tarde pasarán a ingresar —junto con la evolución de la revista— al peronismo por la vía del Movimiento Revolucionario Peronista.

(5) *Aluvión* expresa la continuación de *Envido* después del acercamiento, y en poco tiempo alejamiento, de la Tendencia. Vinculada a la JP "Lealtad", *Aluvión* surge en julio de 1974, con un editorial escrito a pocas horas de la muerte del líder.

(6) El documento aparece en momentos en que se acababan de renovar las autoridades en el PJ metropolitano por elección directa de los afiliados. La lista que encabezaba Grosso triunfaba ampliamente derrotando a la de Unamuno y Gullo, y para siempre a la de Licastro que representaba la ortodoxia partidaria. El grupo de renunciantes —que, como sus posturas posteriores lo demuestran, estaba lejos de ser homogéneo— afirmaba que "renunciaban al Partido y no al Movimiento". Las repercusiones del hecho —mucho menores que las que ellos esperaban (pretendían "tirar la primera piedra para que Cafiero, junto con los 25, pueda romper")— se canalizaron en las críticas que recibieron del grueso de la militancia.

(7) "Para recuperar la Cultura" es la consigna con la que *Unidos* organiza un exitoso acto en la Federación de Box. Le seguirán actos de homenaje a Cooke y a Troxler, un congreso sobre Renovación Peronista y la realización durante tres días de "La Carpa de la Cultura Nacional y Popular" (1986). En todos los casos, entre los oradores estaban Chacho Álvarez y Germán Abdala, sindicalista de ATE. Ya estaba en marcha el proyecto de lanzar una línea interna propia. Un año después formarán el MRP (Movimiento de Renovación Peronista).

(8) Debates estos que además de aparecer en las páginas de la revista tuvieron en algunas ocasiones encuentros "frente a frente". Uno de éstos tuvo como sede el Congreso Nacional de Filosofía y Ciencias Sociales que organizó la Comuna de Puerto General San Martín con el asesoramiento y "puesta en escena" de los hombres de *Unidos*. En este marco, el director del Colegio Argentino de Filosofía, Tomás Abraham, entrecruza chispeantes humoradas con el director de *Unidos* en las cuales le increpa su proyección al llano de la política profesional. Un año más tarde, en un escenario capitalino, Chacho Álvarez retribuye la broma respondiendo que había acudido a dicho congreso como "enviado personal de Antonio Cafiero con el expreso mandato de cotejar, a la luz del discípulo de Foucault, las últimas actualizaciones de *La comunidad organizada*".

(9) Chacho Álvarez y Germán Abdala "quedan afuera" en el reparto de cargos que hace la lista oficial de la Renovación en la Capital Federal para las elecciones generales del 87.

La frase "no me dejen afuera, muchachos" expresa el dramatismo anterior al momento en que se cristalizan los poderes.

(10) Que como contrapartida muestra el avance del "sector político" (militantes y dirigentes del MRP) a los espacios de poder institucionales. El balance es positivo al plasmarse las candidaturas a Diputados Nacionales de Chacho Álvarez y Germán Abdala, una considerable proporción de congresales partidarios y la posibilidad concreta de acceso a algún aparato del Estado como, por ejemplo, alguna Secretaría de Cultura. Obviamente los avances políticos son mérito del MRP y no de *Unidos*, pero la revista también aportó lo suyo.

PENAS, EXILIOS Y DEUDAS ENTRE EL PERONISMO Y EL CINE

Para decirlo sin, según se dice, tapujos, diré que nunca he reflexionado mayormente sobre las relaciones entre el peronismo y el cine. Pero todo llega, de modo que, aquí y ahora, en esta encrucijada estoy. En ésta, es decir: el peronismo y el cine. Podría comenzar contando. O mejor dicho: comenzaré contando una anécdota. Ocurrió en el Centro Cultural San Martín. Era un reportaje público a Pino Solanas a propósito de su filme *Sur*. Carlos Ulanovsky, que coordinaba el reportaje, le preguntó a Pino si existía una *estética peronista*. No recuerdo la respuesta de Pino, pero recuerdo la indignación de una mujer del público. Exclamó: "¡Una estética peronista! Por favor, ¿qué es eso?"

Y bien, ¿qué es eso? Convergamos que es, ante todo, algo riesgoso, ya que si postulamos una estética peronista, los radicales (pues nadie lo habrá olvidado: vivimos tiempos de competencia electoral) saldrán a postular la suya, es decir: una *estética radical*. Tendríamos, así, dos estéticas: una peronista y una radical. ¿Dónde encontrarlas? Supongamos que se nos ocurre buscarlas en esos subproductos del cine que son los actos electorales. ¿Qué vemos aquí? Algo similar en ambas partes: en el escenario radical y en el peronista. Gente que salta, que grita, que canturrea, bombos. Y unos desmedidos equipos de audio que lo amplifican todo hasta el vértigo, la sordera y el silencio atronador. Un palco, banderas y los oradores. Los oradores gritan. He aquí, según mi punto de vista, la concordancia entre ambas estéticas: los oradores sudan, gritan, vociferan. Lo hacen tal como si no hubiera audios, amplificadores, como si estuvieran en el desierto, predicando allí (quizá, aunque en otro sentido, sea así como están) o como si estuvieran en la selva, tal como, según todos dicen, está Tarzán, a los gritos y en pelotas.

Bien, ésta es la estética de los actos electorales. ¿Viene del cine? No, no seamos tan duros con el cine. Esta estética de la estridencia irracional y hueca proviene de donde proviene, es decir: de las campañas electorales como actos de exaltación emocional, de gimnasia tribalista y exclusión de los otros, de todos los que no están allí. De aquí proviene esta estética y aquí la dejaremos.

No dejaré de decir, y menos a esta altura de los acontecimientos, que una de las más importantes películas del cine argentino es *La Patagonia rebelde* (1974). Bien, ésta es una película peronista. Insisto: este filme de mis amigos antiperonistas Olivera-Bayer es una película peronista. Primero: porque pudo filmarse, pudo imaginarse y escribirse, al calor de la democrática administración de Octavio Getino: Fue, pues, el peronismo del 73 el que posibilitó el marco sociopolítico para, siquiera, proyectar la realización de un filme en el cual militares, abundantemente, fusilarían obreros. Luego, claro está, la temática. No diré —ay de mí— que la temática de las huelgas y las luchas obreras es propiedad del peronismo, pero, guste o no, esto funciona así: donde el público ve obreros... *ve* peronistas. O más aún: *ve* cine peronista. De modo que *La Patagonia rebelde* reunía ambas condiciones: un cine hecho bajo un gobierno peronista, y un cine de temática obrerista, de reivindicaciones sociales. Y estas cuestiones —el obrerismo, el reivindicacionismo social— han quedado unidas en el, por decirlo así, *imaginario popular* al peronismo. En consecuencia, más allá del antiperonismo de Olivera y Bayer, yo no vacilaría en poner bajo el casillero *Cine peronista* a la espléndida *La Patagonia rebelde*.

Bien, como no tengo sistema alguno para escribir sobre esto, y como tengo, como si fuera poco, pocas, también, ideas, seré, entonces, cronológico. Luego de *La patagonia rebelde*... recuerdo los filmes de Solanas y Getino, de mis amigos Solanas y Getino. Sería un despropósito analizar aquí *La hora de los hornos*. Este filme surge bajo un gobierno no peronista, antiperonista, bajo un gobierno contra el cual los jóvenes peronistas luchan y este filme, el de Solanas y Getino, se integra como parte en modo alguno desdeñable de esa lucha. Si hubo un filme de culto en la Argentina fue éste. Con una característica: no necesitó envejecer para convocar el culto. Se le rindió culto desde el comienzo, ya que en él, una generación se rendía culto a sí misma, reconocía sus luchas, sus banderas, sus mártires. Que *La hora*... tiene una visión lineal de la historia, que el peronismo es visto allí como un fenómeno político siempre ascendente, progresivo, que implica una filosofía de la historia, un redentorismo sencillo y garantista, es innegable. Pero, por favor, que nadie venga a hacerse el astuto con esto. Era una película militante, no un estudio sobre las filosofías de la historia en los tiempos de la modernidad. Era, si se me permite, el *Manifiesto Comunista* (visual, en este caso) de una generación, la del 73. Y cumplió con este propósito. Si después, como una concesión a la coyuntura fascistoide del peronismo en el poder, Solanas-Getino quitaron la foto del *Che*, en fin, habrá sido, quién puede dudarlo, una concesión, un julepe entre tantos otros, pero no invalida, esta concesión, este julepe, lo que este filme fue para una generación que exaltaba la militancia, que visualizaba un futuro abierto y combativo, que hacía de la violencia uno de los elementos de la praxis social y revolucionaria y que pagó muy caros sus sueños, muy caros sus errores. Como nadie lo ignora: demasiado caros.

No es por saltarnos nada, pero, al ser esto una nota, no todo puede entrar aquí, ni tampoco lo que está sea quizá lo fundamental. Pero, al menos, no dejaré de decir que los intentos del grupo *Cine Liberación* deberán ser tenidos en cuenta por quienes afrontan esta temática. También la otra película de Pino: *Los hijos de Fierro*, sobre la cual nada escribiré, no por tener conflictos con la película, sino por tener conflictos con Fierro. Y no sólo con uno, sino con los dos. Porque, para mí al menos, si Perón era Fierro, peor para él, pues una rigurosa lectura de Perón desde el gaucha manso, aconsejador de virtudes anás y peón del roquismo que fue Martín Fierro, en nada terminaría favoreciéndolo. Como tampoco lo favorece —a Perón, ¿no?— una visión idealizada y sacralizada de su figura. Claro, era 1974 y Pino y sus colaboradores estaban muy solos haciendo ese filme. Filme, recordemos, que se rodó bajo el imperio de la Triple A, cuyos asesinos gustaban, en especial modo, de matar peronistas. Y cuyos asesinos, en fin, mataron a Julio Troxler, el único peronista que se salvó de la masacre que los "demócratas" del aramburto perpetraron en los basurales de José León Suárez en 1956; se salvó, Troxler, de esa masacre, para terminar acerbado por las balas de los mercenarios-mafiosos-peronistas de la Triple A, que funcionaban protegidos por el aparato del Estado de Isabel Martínez de Perón y López Rega, película ésta que sería casi imprescindible fuera filmada por un peronista, o, al menos, por una figura de argentino que cada día respeto y busco más en este país de beligerantes y mediocres; la figura del argentino no peronista, la figura del argentino que ha dejado atrás los viejos odios, los divisionismos estúpidos y mira, sencillamente mira, este país con los ojos y —si se me permite una desmesura— el corazón abiertos. ¿Dónde está este tipo? A buscarlo, que hace falta.

No quiero olvidarme: la imagen de Julio Troxler está en *Los hijos de Fierro*, y al fil-

me, para mí al menos, le alcanza con esto para estar en la historia —en la del peronismo y, más aún, en la de nuestro cine— ya que en él, en este filme de Pino, no sólo vemos a Julio Troxler hacer, casi exactamente, de Julio Troxler, sino también lo vemos morir. Vemos la muerte de un militante y comprendemos que —y en esto sí: este filme rescata lo mejor de cierta cultura peronista— la vida de un militante es siempre más que su muerte, y que su muerte no es la glorificación exaltada de su vida, su martirologio destinado al bronce, sino que su muerte es, sin más, su muerte, su sangre cruelmente derramada, su derrota.

Después, el 83. Y aquí se produce el encuentro Olivera-Soriano. Un cineasta empresario y antiperonista y un escritor hincha de San Lorenzo, con un gran corazón populista y una, por consiguiente, certera captación de los tipos populares. El filme se hizo dentro del clima del año en el cual se hizo. Es decir, tal como lo he dicho, el 83. Año de elecciones. Año en el cual los radicales —inaugurando una agobiante costumbre— hicieron girar su campaña en torno a un virulento antiperonismo. La novela de Soriano venía como, según suele decirse, anillo al dedo. Y Olivera se puso el anillo. Ahí estaban, eso era el peronismo: un montón de zafados matándose sin ton ni son ante la ausencia de un Perón siempre invocado y, claro está, nunca presente. No obstante, el peronismo seguía siendo el gran portador de temáticas. ¿Sobre qué iba a escribir Soriano? ¿Sobre qué iba a filmar Olivera? Recuerdo que Luis Gregorich nos reunió en la redacción de la revista *Argumento Político*, que no salió más, y en esa reunión les dije a mis amigos Soriano y Olivera (advertiré, aquí, el sagaz lector que tengo demasiados amigos, pero conjeturo que quizá se trate de una licencia política), les dije, decía, a mis amigos Soriano y Olivera que el peronismo era, en efecto, un desatino, un desquicio permanente y desolador, pero que con el peronismo, él, Olivera, había hecho una película, y, él, Soriano, una novela. Quise decir, supongo, que el peronismo era la materia de la realidad y de las ficciones que la abordaban. ¿Algo así?

El filme tuvo un efecto electoral inmediato. Era, todavía, la época en la cual la gente iba al cine. Y una película algo aportaba. Además, el guión de mi amigo Roberto Cossa, otro apasionado antiperonista, ayudó a las visiones apocalípticas de Olivera y el filme quedó redondo. Sobre todo cuando, en el cierre, se enfocaban uno a uno todos los muertos y, como fondo, sonaba la marcha peronista. Algo, no obstante, permaneció de los personajes populistas de Soriano. Y el final fue tan conmovedor como el de la novela. Porque ese triste cana que hizo Julio de Grazia y el impagable "loquito" de Miguel Ángel Solá eran, y esto es evidente, unívocamente peronistas. Y si eran así, tan puros, tan limpios, tan, caramba, espiritualmente valiosos, entonces, caramba, *algo* debía existir en el peronismo para que surgieran en él tipos como éstos. Y esto, es decir, estos tipos y lo que expresan estos tipos, también está en el filme de Olivera, no quedó encerrado en las páginas del genuino ardor populista de Soriano. No: pasó al filme de Olivera. Héctor Olivera, según ha sido dicho: mi amigo, lo filmó, filmó ese final conmovedor, filmó esos peronistas espléndidos y filmó, así, su segundo filme peronista. Y después filmaría el tercero, el que él más apreciaba, el que él —Olivera— considera su filme peronista: *La noche de los lápices* (1986). Luego, en 1984, Eduardo Mignogna, mi amigo, estrena *Evita*, quien quiera oír que oiga. El guión le pertenece en colaboración con Santiago Carlos Oves, mi amigo, un guionista peronista. Fue un filme espléndido y puntito. Y sobre Mignogna, algo más: es un no peronista. No es peronista ni antiperonista, sencillamente es un no peronista. No sería desacertado buscar en esa mesurada y adulta y libre posición política la fuente de sus aciertos estilísticos e ideológicos.

En el 86 y en el 88 Pino Solanas estrena sus dos filmes: *El exilio de Gardel* y *Sur*. Solanas, a mi juicio, debe sentirse afortunado: en un país en el que exquisitamente se sabe que la mejor manera de aniquilar a un creador es ignorarlo, se ha hablado excesivamente de sus filmes. Tanto, que poco queda por decir. Veán, será claro. El exilio... está bien. Y en cuanto a *Sur*, caramba, al día siguiente de su estreno se había convertido en la fobia del antiperonismo. ¿Por qué? Que los papelititos, que el humo, que si Solá estaba poco golpeado en la cárcel, que si en el simulacro de fusilamiento no se veía a ningún militar, etc. A mí, en verdad, me disgustan los juicios sobre la filmografía de Solanas que provienen del más puro antiperonismo. (Obsérvese, ya que estamos, que jamás utilizo el término *gorila*: es un término agresivo y descomedido, me alcanza con escribir "antiperonista", ya que concibo al "antiperonista" como un beligerante ante el peronismo, como un enemigo del peronismo no como un adversario, como alguien no dispuesto, por tanto, ni preparado para un diálogo; mi figura deseada y admirada, lo he dicho, es la del no peronista, o, si se quiere, la del no radical, la del tipo, en suma, que no necesita negar en totalidad la identidad de lo distinto, de lo Otro). *Sur*, pues, y vuelvo al tema, errores y excelencias. Entre sus errores, uno ideológico: no comparto la figura del "militar progresista" que hace Nathan Pinzón. Ese "militar progresista" alimenta todos los imaginarios peronistas sobre la unidad Pueblo-Ejército, unidad que hoy, de pensar lo que podría producir, nos lanza hacia las fronteras. Pero comparto la así llamada "mesa de los sueños". Que sea, en fin, un militante de FORJA quien se bala con los represores del Proceso (de la dictadura militar) me parece un fino y emotivo trazado histórico; lo mejor, para mí, del filme.

Y, para terminar, ya que, aunque se trate del peronismo, alguna vez hay que terminar, propongo un cálido brindis por el filme de mi amigo Miguel Pereyra. Este muchacho —que no es, en modo alguno, un muchacho peronista— hizo dos cosas notables: un filme peronista bajo un gobierno no peronista y un filme peronista no siendo él, según ha sido dicho, un "muchachos peronista". ¿Por qué, se dirá, es peronista *La deuda interna*? Bien, no me pienso jugar la cabeza por esta afirmación. Quiero decir: es sólo un señalamiento. Pero diría que su temática, su sensibilidad social, su amor por el azaroso y oscuro destino de los desposeídos, de los marginados, de los pequeños hombres de tez oscura, todo esto, diría, es peronista. O, al menos, diré, debería serlo. Con lo cual quiero decir que —más allá del planteo sobre si *La deuda interna* es o no un filme peronista— lo que me preocupa es que el peronismo recupere lo que explicita *La deuda interna*. Es decir: la sensibilidad social, el amor por el destino de los desposeídos, de los marginados. Entonces, para decirlo todo, lo que me preocupa no es elucidar si *La deuda interna* participa de la temática del peronismo, sino elucidar si el peronismo —este peronismo de hoy— tiene aún la dignidad y ese viejo fervor social de sus orígenes como para participar de la temática de *La deuda interna*.

José Pablo Feinmann

ROZITCHNER Y EL LIBRO DE ARENA

"...fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches"

J. L. Borges

Olvidos. Esa es la ligera condición de toda escritura, de toda teoría, de todo encuentro. No se escriben grandes libros sin cortar, lacerar, violar los pensamientos que los preceden (cultura y barbarie, ha escrito Benjamin, se oponen menos de lo que se auxilian). Los olvidos de Rozitchner son felices: olvida al Marx cientificista en favor del historicista; desplaza al Freud de la Interpretación de los sueños por el de El malestar en la cultura, se aleja del Clausewitz de los jefes en nombre del de los pueblos. Y tras la mirada más globalizante de una ética spinoziana, funda sobre aquellos olvidos y estos rescates una teoría que, partiendo de una edipización de la política, intenta abordar algunas de las preguntas que los ochenta no dejan de formularse respecto de su propio pasado: ¿Cómo pudo la izquierda de los setenta hacerse peronista? ¿Cómo pudo imaginar una forma de la revolución allí donde no había más que una cara de la dominación más odiosa? ¿Cómo fue que tantos hombres no pudieron ver, en el fragor de la lucha política, lo que el astuto Rozitchner nos viene a descubrir: la real alianza de Perón con las derechas argentinas? Tulio Halperín Dongui ha ensayado una respuesta: teoría y práctica política son menos solidarias de lo que el marxista Rozitchner supone. Claro que el autor de *Perón: entre la sangre y el tiempo* no encontraría razonable el reparo: el político no puede permitirse el desconocimiento de la estructura profunda de los sujetos. Y es de esta estructura profunda, hecha de culposos olvidos de los propios orígenes, de terrores y de angustias ante la muerte que la verdadera política (la guerra) nos depara, de lo que nos habla Rozitchner en un libro que sirve, y mucho, para pensar el peronismo, pero no —digámoslo desde ahora— para pensar las revoluciones.

Y si la teoría rozitchneriana de la sumisión no sirve para pensar revoluciones es porque le falta una estética de la recepción, una teoría de la sospecha, una lecturología de la política. Porque al reducir al sujeto al dispositivo disciplinario alojado en su inconsciente y emanciparlo, en la mejor tradición iluminista, de los rasgos peculiares que constituyen su singularidad, se prohíbe pensar la pluralidad de gramáticas de lectura (la de la masa peronista, la de la izquierda peronista) desde donde los fenómenos políticos son decodificados.

Excesos del sujeto, excesos de la política. Shakespeare puso en boca de Hamlet que "hay muchas más cosas en la tierra que las que están contenidas en el inconsciente". Desmesuras del sujeto, más acá del pacto (y todo sistema de dominación supone uno —pacto revolucionario con el tiempo, pacto democrático con el sistema, pacto populista con la Nación); desmesuras de la política, más allá de la historia como monólogo del Poder. En el revés del contrato, en los planos de la conciencia no revelados en la acción política, ese excedente, que no termina de ser reducible ni a la historia ni a las subjetividades, debería permitirnos pensar, más lefortianamente, la política como tarea inventiva.

Porque ni el peronismo es sólo lo que Perón quiso de él, ni los sujetos de la acción política son sólo objetos de su manipulación sagaz. Y son justamente esos restos, difíciles de alojar en los espacios vacíos que sancionan las triadas rozitchnerianas (la que toma de Freud: Yo, Superyó, Ello; la que toma de Clausewitz: Pueblo, Jefe militar, Estado), los que nos permiten reconocer múltiples formas de organizar

los mensajes, múltiples dispositivos de lectura de los discursos y de los procesos. Por eso, no hay "decodificaciones aberrantes" (Por eso, la izquierda no entendió mal). Hay decodificaciones, sin más, y no deberíamos reducir el relato de la historia política argentina ni a una colección de trampas y engaños ni a una sucesión de mañas y astucias. No se "entiende mal" (o, mejor, sólo se entiende mal, si ponerlo de este modo conserva algún sentido), ni por ignorancia, ni por picardía. Y esto porque la verdad no es exterior a la interacción de los protagonistas del drama histórico.

Rozitchner prefiere una gimnasia del desciframiento. Piensa la verdad como metáfora de la revelación. Y nos desnuda, sucesivamente, las verdades profundas que la acción política oculta en su reverso (la ciencia tiene razones que el sentido común no comprende) y que la izquierda peronista ignoró. La verdad —primero— del origen de nuestra propia conciencia. La verdad —después— de la guerra encubierta como política en la paz social. La verdad —por último— de la política misma, descubierta como resultado de un conjunto de transacciones.

El ejercicio delevatorio de Rozitchner (como el de Sigal y Verón en *Perón o Muerte*, Legasa, Buenos Aires, 1986) exige un paso fuera del juego de la política para jugar allí el juego de descifrarla. Juego que imagina transparencias y sentidos únicos de los procesos históricos, y verdades verdaderas y mentiras falsas, y traidores y héroes.

Pero ¿qué ocurre cuando el texto de la política se resiste a esa mirada detectivesca de un ojo pretendidamente exterior que, queriendo ser el último, cierra tras de sí las infinitas lecturas sucesivas? ¿Qué ocurre cuando la política se descifra a sí misma —esconde sus pliegues más sugestivos al voyeur? ¿Cuál es el lugar de los desciframientos —cuál es el lugar de la verdad— cuando la política en su propio escenario y el político —como escribió el conocido inventor de una gran teoría del malentendido— su propio semiólogo, su propio Verón? En fin, ¿qué sucede cuando la traición no traiciona tradiciones, porque les pertenece como su tesoro más precioso?

Intocado, ileso, es el propio peronismo que desfila por detrás de los cristales de la teoría quien interpela a su interpelador. Porque el texto de Rozitchner, inscripto en una tradición —diríamos— "walshiana", que celebra la historia (el peronismo, pero ¿es posible pensar la historia argentina sino con/contra/desde/hacia/para/tras el peronismo?) como universo previo, como trama de significados exorcizados, habilita, en el revés de su tarea delevatoria, la emancipación de su objeto. Debería, por eso, ser posible la operación inversa. Debería poder escribirse el Anti-Rozitchner. Sería el lugar de un lenguaje que, desesperación activa de la historia, asumiera la imposibilidad de decir el peronismo (porque decirlo es estrellarse) y el compromiso de mostrarlo, como un aleph, como un libro de arena.

Federico Galende y Eduardo Rines

A propósito de: *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente y la política. León Rozitchner*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1985, 343 págs.



MONTONEROS: DELFINES Y SOLDADOS

La lectura de algunos libros que, de diferente modo, cuentan esta historia, produce la fascinación y el rechazo de una pesadilla. El relato de los hechos tiene además suntuosidad y exceso manierista; por el contrario, el recuerdo, con frecuencia, diluye los perfiles, pierde detalles y todo se vuelve más conceptual. Los libros* logran aquello que el trabajo de la memoria persigue. Este efecto de reconstrucción material se acentúa en la novela de Bonasso, *Recuerdo de la muerte*, que exhibe toda la convincente artificiosidad del non-fiction.

Un primer rasgo que estas historias comparten con los sueños: las explicaciones son comprensibles sólo si previamente se aprende su lógica. De lo contrario, casi todo aparece en un desorden enigmático, desde la elección de los objetivos militares hasta las ilusiones sobre una insurgencia popular en los años de la dictadura militar. De algún modo, es preciso leer los hechos transmitidos por Bonasso y Gasparini como si pertenecieran al orden recóndito de los sueños o al orden extranjero de otra cultura.

Y, sin embargo, se trata de la Argentina y de una época que todavía no es tan lejana, cuando muchos de los lectores de estos libros militaban en proyectos parejamente equivocados, aunque de consecuencias quizá menos terribles y de publicidad menos resonante.

Pero, al mismo tiempo, son libros que tratan de explicarse en términos relativamente afines a las formas usuales de pensar la política: militarismo, aparatismo, voluntarismo, etc. Las palabras han sido usadas muchas veces por Gasparini y Giussani, aunque sus balances difieren en aspectos principales del juicio final que pronuncian sobre Montoneros. Un villano aparece en los testimonios de Bonasso y Gasparini: Firmenich y, un poco más atrás, la última conducción montonera con la que rompen Gelman, Galimberti, Bonasso, Dri. Giussani, que no se propone salvar a ninguno de los protagonistas, cierra —menos el foco: Firmenich es la condensación del montonismo y no su desviación monstruosa.

Esta convicción también puede apoyarse en los datos que proporciona el libro de Gillespie (más objetivo en arreglo a las convenciones de la disciplina histórica). Firmenich y la última conducción montonera son una síntesis de su ideología y no sólo su caricatura final, cuando, en la ruleta rusa que ordenaban jugar, no se ponía en riesgo su propia cabeza y el caño apuntaba hacia otra parte.

En el exterior se acentúan rasgos que no son nuevos: ya en 1974 se había ordenado la ejecución de militantes, como desenlace de juicios que, realizados luego en Europa, son actos paródicos. Pero, mientras la conducción residía en Argentina, estaba más próxima a sus cuadros y a su base militar y expresaba, pese a todas las distorsiones, algo en lo que no sólo Firmenich creía. Después, en Cuba o en Europa, el extrañamiento se agudiza hasta la soledad final en la que Firmenich y la cúpula imitan unas pálidas imágenes de príncipes locos, para quienes la Argentina era ya un territorio inventado.

Durante varios años no existió tal desmesurada distancia entre la conducción y los cuadros montoneros. Gasparini juzga que después de 1973 "utilizaron a destiempo y sin paciencia la parte de verdad que objetivamente les asistía". Sin duda, pero hubo hechos sorprendentes, anteriores a 1973, que piden ser incorporados en un lugar más central del análisis. Tanto Gasparini que lo considera con cierta extensión, como Bonasso, que pasa sobre él más velozmente, coinciden en su evaluación del asesinato de Aramburu y no se detienen a inquirir lo que esta acción profetizaba acerca de las "desviaciones" futuras. Es un punto en el que vale la pena detenerse.

Bonasso propone un collage donde el Cordobazo, 365 días después, entra en una relación significativa con el secuestro de Aramburu y la caída de Onganía. Transcribe el comunicado de la organización montonera cuyo punto tercero da inicio al tráfico de cadáveres: los montoneros se proponen conservar el de Aramburu hasta que sea devuelto al



pueblo el de Eva Perón. El único comentario que agrega Bonasso es "Onganía kaput". Por su lado, Gasparini, expone las cosas con una claridad elemental: "No hubo negación democrática en lo que empezó poco antes de las 9 de la mañana del 29 de mayo de 1970". Es decir: el secuestro, el juicio, la manipulación física del cuerpo vivo y del cadáver no fueron incompatibles con una concepción democrática de la lucha política.

Por el contrario, diría que los perfiles que luego se van a desplegar hasta la caricatura final condenada por Gasparini y puesta en escena en la narrativa de Bonasso, están dibujados en este punto de 1970 y en el posterior exhibicionismo fúnebre con que *La Causa Peronista*, de septiembre de 1974, relató los pormenores de la operación.

Aramburu fue asesinado (explica Gillespie y todos podemos recordar la hipótesis) porque andaba buscando alguna salida negociada a la dictadura de Onganía. Se lo eligió bajo la consigna de los fusilados de 1956 y del secuestro del cadáver de Evita, pero se lo eligió eminentemente porque los vapores suscitados por una salida política podían confundir el espíritu popular y sustraerlo de las luchas iniciadas con el Cordobazo. En este aspecto, la guerrilla peronista o protoperonista, se colocaba antes de 1973, en una oposición clara respecto de las aspiraciones del resto del movimiento y de su líder que, al mismo tiempo, no parecía dispuesto a renunciar a los útiles servicios que la violencia podía prestar al diseño estratégico que Perón deseaba conservar en sus manos. Empujadas a escena por la crisis del reformismo en todo el espectro de la izquierda y el nacionalismo, las formaciones especiales le ofrecían al viejo líder un potencial revulsivo que había que aprovechar, aunque sin subordinarse a su único impulso, como tenazmente lo demostró a su regreso en 1973.

Dos rasgos conceptuales y estilísticos confluyen en el asesinato de Aramburu, para teñir luego toda la política montonera: el miedo al reformismo y la idea de una política pensada en términos de revancha y venganza. "A los enemigos ni justicia", explicaba un adagio demasiado conocido. La convicción estratégica pareció más tarde justificada por la violencia de los grupos parapoliticales y militares. El libro de Bonasso es una muestra de los horrores del terrorismo de estado.

La narración del testimonio de Dri en *Recuerdo de la muerte* habla con elocuencia de la barbarie de los campos de concentración. Pero, lateralmente, proporciona otros datos: un cuadro político-militar como Tulio Valenzuela podía dirigirse por carta a Galtieri exponiendo las razones de su exitosa fuga y la política que había hecho posible pensar toda la maniobra. ¿Por qué una carta como ésta pudo ser escrita? ¿Cómo podía pensarse, después de escapar del campo de concentración regentado por Galtieri, que éste (cito a Valenzuela) podía convertirse en uno "de los Rommel que logra impedir el derramamiento de sangre cuando nuestra victoria sea inevitable"?

Por estas comunicaciones unilaterales entre enemigos pasa uno de los delirios de la conducción montonera, pero no puede sin injusticia atribuirse sólo a la cúpula encabezada por Firmenich. La idea de que seguían siendo dos ejércitos enfrentados y de que la victoria era el desenlace inevitable que esperaba a los montoneros, afecta, en 1978, también a Valenzuela, después de meses de campo de concentración y de la maniobra impecable con que salva su vida y algunas otras, al precio de la heroicidad de su mujer que queda como rehén en manos de Galtieri. Convicciones parecidas pertenecen al núcleo ideológico del montonismo, junto a su estilo militar y su tendencia a intercambiar vidas en apuestas de guerra.

Lo que antecede no pretende ser un balance. Fue pensado tratando de responder a una pregunta que Gillespie no se plantea en lo explícito y que Bonasso y Gasparini contestan demasiado rápidamente. Lo que se imputa a Firmenich y a la cúpula, de cuya exactitud no dudo, desborda ese puñado de hombres. Las raíces del folklore terrible de Montoneros son más hondas que la línea trazada en 1974 y, aunque no se coincida con la demonización que resulta del libro de Giussani, es preciso admitir con él que llegan hasta Perón mismo. Su legendaria astucia política unida a su no menos legendaria capacidad para digerir diferencias, colocó a los montoneros en el lugar de sus delfines. La reculada posterior a las elecciones de 1973 no podía borrar de un plumazo el discurso que había acuñado el nacimiento y las primeras acciones de las "formaciones especiales". Si los Montoneros le disputaron a Perón hasta la imagen y el símbolo de su propia esposa Eva Duarte, fue también porque ese tesoro de figuras revolucionarias comunes les fue confiado a comienzos de los años setenta. Por otra parte, no era en la escuela política del Líder donde las conducciones montoneras podían aprender todas las lecciones de una moral política.

* La bibliografía de esta nota está incluida en la lista general que se ofrece al final del dossier.

Beatriz Sarlo

RODOLFO WALSH: UNA HERENCIA IMPOSIBLE

¿Cuál peronismo?: ¿el que, sombrío y doblada la cerviz, había cedido la altanería del decenio camaleónico de las clases bajas en el '55?, ¿el que, franco hostigador y perseguido, mordía y se escurría por las cloacas de una ciudad donde la clase media celebraba su epifanía? Peronistas quizás, desperdigados y perdigoneados, hilando la tenue telaraña de la resistencia civil ante esa Junta semiprestigiada de la época llamada libertadora. Un peronismo buscado, vivo o muerto; reward: una Argentina modernizada. Forajido, un peronismo proscrito.

Operación Masacre (1957) recrea en más de un detalle sus cuentos policiales previos, pero invirtiéndolos: a la construcción mental de un *acertijo* (un crimen y sus indicios) sucede la pesquisa del autor tras los rastros y la evidencia real que altos peroneros intentan escamotear. El autor deviene lector: debe resolver el problema policial, ¿o acaso Conan Doyle no resolvió algunos enigmas criminales verídicos, tal como el mismo Walsh lo recuerda en un artículo? Pero este sherlockismo al revés mantiene otras continuidades: dos de sus arquetipos, el comisario Jiménez cuyos argumentos parecen cerrar los casos definitivamente y el civil Hernández quien implacablemente destruye las pruebas presentadas para develar al verdadero asesino. ¿Y no es este contrapunto ficcional el que repite Rodolfo Walsh cuando reconstruye y teje los testimonios deshilvanados de una trama oscura, y presenta públicamente otra demostración? Y aún más, si en sus cuentos policiales los vestigios del asesino señalaban a un individuo, los cuerpos esparcidos o acosados del basural suburbano acusan a todo un régimen: ¡conculcamento de la norma en este género literario menor; el culpable es el Estado!

Pero Walsh no ambicionó escribir un best-seller para leer en el asiento del tren ni aspirar al Pulitzer vermáculo al periodista del año. "Si alguien quiere leer este libro como una novela policial, es cosa suya", advierte desde la primera página de *¿Quién mató a Rosendo?* Pues los cuerpos acribillados y torturados tenían cédula de identidad; a los acontecimientos de referencia les era superfluo un injerto ficcional y aquello que se acorralaba resultaba ser casi la mitad del país. A nadie se le escapa que esculpió un trabajo de orfebrería literaria en sus textos, pero los datos no eran inventados: husmeaba, localizaba las piezas y articulaba el puzzle.

El peronismo de su primera investigación periodística es el *maquis* resistente a la ocupación de sindicatos y fábricas: Walsh le proporcionó inintencionadamente una primera leyenda a esa épica heroica que hasta hoy vegeta en las nebulosas de Clio. Diez años más tarde, Walsh escribe *¿Quién mató a Rosendo?*. ¿Cuál es su peronismo en el '68? Sigue siendo aquel sujeto maldito del país burgués, ese que fastidia en las fábricas y en las calles. Interpósita persona: el aparato sindical vandorista, cuyo sistema de alianzas lo alía y alea a la patronal, a la policía y al Ministerio de Trabajo. Dos peronismos, uno que se instituye y olvida la rabia del esclavo, otro que hereda genéticamente el linaje de la Resistencia: el de la transacción y el "Pacto Social" del Onganiato versus el de los habitantes condenados a un infierno cotidiano de privaciones, agotamiento, intrascendencia personal e injusticia. Las mutaciones del peronismo acompañan sus propios devenires: la actitud profesional y tibiamente populista del '57 se transforma ahora en una opción militante por el eterno proletariado-lumpen y no. El valiente periodista que restituye ante la opinión pública los datos opacados por el tramoyismo con que los gobiernos trastocan los sucesos y esconden en el closet los cadáveres pisoteados en el camino al trono, debe ha-

cer frente no sólo al sospechoso aparato judicial sino a la burocracia del aluvión zoológico. Premonición de la izquierdización en el '70, se trata de un peronismo *desclasado*, a-institucional, aún sin vacunar.

Su tratamiento literario del peronismo merece un párrafo aparte. Trampeando, como el tatur de alguno de sus cuentos, abarajaba los géneros atravesándolos y superponiéndolos en un orden personal. Operación que también realizó en los cuentos sobre conflictos sociales en el campo. Los textos mencionados están organizados a partir de materiales heterogéneos sin linaje en la tradición de las letras: de la crónica periodística a la correspondencia epistolar, pasando por ayudamemorias, transcripción de expedientes burocráticos, retratos y testimonios sin tamizar de los supervivientes. *Collages* y también calco de la realidad, pues ¿qué mejor que un pastiche literario para escribir sobre este país?: se edita una fotocopia textual del mosaico complejo de la cultura social y política de Buenos Aires. ¿Y qué mejor que una argamasa mixta de estilos para describir la escasa homogeneidad forjada del peronismo? Antes que "unidad", hallamos un rompecabezas de segmentos de clases, de estilos de hacer política, de niveles de conciencia, de intereses, de subculturas. El peronismo, *ese bricoleur*.

Zola incorruptible, Walsh fue el ejemplo más valiente en el país de una estirpe intelectual originada en la ilustración, la del crítico social. Impulsado básicamente por un sentimiento intenso de indignación ética ante el sufrimiento de los indefensos, él reunió y alambicó la historia siempre fragmentaria de las clases populares. Conseguió evitar el cansino *tour de force* por el realismo social o el periodismo comprometido (?) llevando a cabo una fascinante amalgama de lo alto y lo bajo: el escritor que huye de su destino de clase y encuentra el habla jadeante de los perseguidos y los parias: ése fue el contrato.

¿Hay albaaceas de la herencia walshiana? ¿Hizo escuela, tuvo discípulos, surgen epígonos? Hoy, la "Gran Prensa" — como siempre — es el cagatintas oficial de los dos designios del poder: expoliar y prouariar; sus amanuenses stenografiaban la voz de sus patrones. El periodismo de los grupos de izquierda no supera la consignación gutural o irreflexiva, hace decenios que se debate entre la traducción del Talmud y un intento hipócrita de plagiar la popular *Crónica*. Los formadores de opinión libertarios estilo Flores Magón no han abundado en Latinoamérica, salvo escasísimas excepciones.

Para colmar estos males, existe más de un periodismo que sugiere mantener la línea de Walsh: en el caso de Horacio Verbitsky, sólo el afán de investigación y la voluntad de denuncia pueden contabilizarse a beneficio de inventario. En el caso de *Página 12*, se practica un abuso en el novelado de los hechos: éstos desaparecen como datos para ser reenviados al boom de la literatura latinoamericana de los '60. A la información hipotetizada como neutra por la prensa oficial, le sospechamos un motor de intereses mecanografiante. En el caso de Verbitsky, hay ausencia del trabajo de géneros que hacía Walsh, y en el último caso el periodista se confunde con García Márquez o Vargas Llosa: realismo mágico, puro además, libera al dato de su carga explosiva, de su relación conflictiva en el huracán de las relaciones sociales originantes del mismo hecho. En un caso por defecto, en el otro por exceso. No tiene sentido heredar a Walsh, el estilo es inimitable. En todo caso, Walsh fue un químico cauteloso: la dosis y la mixtura se equilibraron, lo cual proporcionó a sus argumentos una fuerza singular. También por eso se la tenían jurada.

Christian Ferrer

LA ÚNICA VERDAD ES EL RELATO

¿Existe otra historia que no sea el relato de la historia? ¿Los hechos tienen significación antes de pertenecer a la trama que el relato construye? ¿Cuáles son, si es que existen, los límites entre el relato ficcional y el relato de la historia? Si el relato (de *relacionar*, vincular algo con algo) otorga sentido a las cosas, asume la intrasferible responsabilidad de erigir una verdad. La novela de Perón estimula esas preguntas y estas creencias: sabe que es verdad porque el mito admite todas las verdades. Los mitos son insaciables de relatos. Los generan y se alimentan de ellos. Justamente ése es el poder de los mitos, lo que los vuelve indestructibles. Verdad en sí, el mito no es otra cosa que el lugar donde los relatos se entrecruzan. No importa demasiado el contenido de los relatos que lo atraviesan porque su valor es inmanente, su significado es ser centro, espacio que ninguna trayectoria narrativa puede marginar. La novela de Perón, relato de relatos, alimenta el mito que, a su vez, la había generado.

El libro cuenta el viaje que Perón realizó el 20 de junio de 1973 desde Madrid a Buenos Aires. Cuenta los caminos que lo llevaron a embarcarse en Barajas (camino que recorren la historia de su vida) y el desembarco en el aeropuerto de Morón, en lugar de Ezeiza donde lo esperaba una muchedumbre jamás reunida en la Argentina (cambio de aeropuerto que anuncia su breve destino en la tierra). Para construir la novela fueron utilizadas prolongadas grabaciones de Perón, memorias publicadas, testimonios de ocasionales amigos y enemigos, de familiares, de compañeros de trabajo; documentos diversos. Se sabe que el autor entrevistó numerosas veces a Perón en España, que habló con dirigentes montoneros, que la viuda del General Lonardi admitió confiarle su diario, que hurgó en intimidades hasta límites casi desconsiderados. Nada de esto hace una novela pero sí explica que algunos lectores —testigos y actores de los hechos que refiere— difícilmente puedan evitar la necesidad de comparar lo que se cuenta con las propias vivencias; de interrogarse sobre la legitimidad de los documentos que se mencionan; de sospechar sobre la intencionalidad del autor. Es inútil, sin embargo, cualquier intento de desentrañar claves para la política: La novela de Perón distancia a Perón de las vicisitudes partidarias, porque en el retorno definitivo regresa como relato. Entonces puede quedarse. (Perón, ya presidente por tercera vez, mostraba el hueco de su cuerpo el 15 de diciembre de 1973: "Es mi deseo que todo argentino que se sienta con deseos y con fuerza para gobernar, me acompañe. Políticamente yo ya culminé mi vida y no puedo tener ninguna ambición. La única ambición que tenía era la de que me dejaran tranquilo, pero ya ven, me he tenido que meter de nuevo en esto (...) Yo, como dicen los comerciantes, estoy en el sentimiento de que estoy 'amortizado'").

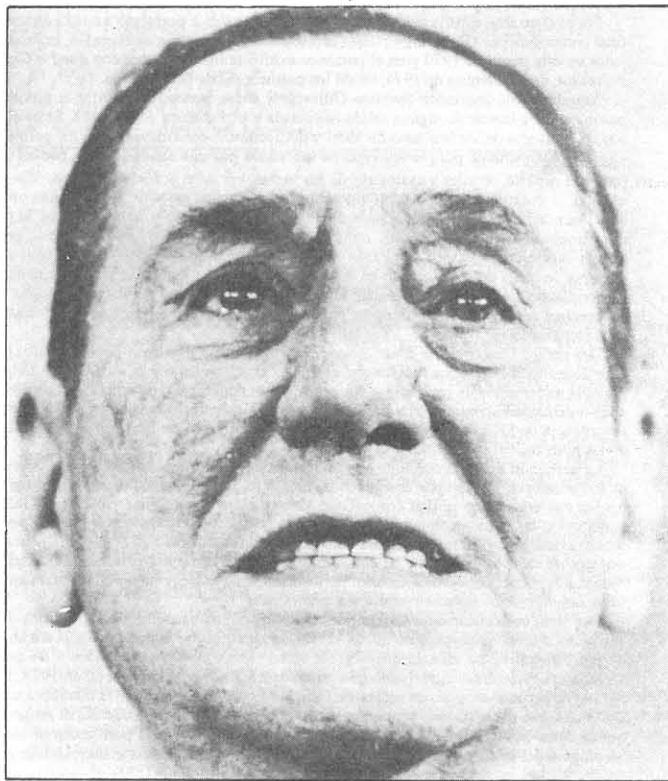
¿Qué pobreza anunciaba Perón para la Argentina cuando, porque parecía no haber otro, tuvo que renunciar a la modesta ambición de que lo dejaran tranquilo? ¿Habla desde una ficción que nosotros creímos realidad? Profecía y novela. El título de *La novela de Perón* evoca esa misma inquietante polisemia bajo la apariencia de una descripción anodina. La profecía nos alcanza, la novela nos envuelve. Este título no define, no limita una indicación para la lectura sino que exige el desborde de sentidos: múltiples conjunciones y posesiones que promueve el *de*. Intentemos algunas. "La novela de Perón" podría entenderse como la novela que escribió Perón. También una novela sobre Perón. O un interrogante a lo "novelesco" de la vida de Perón: novela, derivado de "nuevo"; novedoso. Podría también aludir a la vida de Perón contada como una novela, tal vez en el sentido etimológico de *novella*, "cosas recientes", algo así como "noticias". Sería igualmente admisible entender "la novela de Perón" en el sentido de engaño, de pura ficción: la "novela" que nos contaron sobre Perón. Es, asimismo, la fantasía, el lugar que Perón ocupa en la vida de cada uno, al menos en la de los lectores argentinos; la novela que cada uno construyó en relación a Perón. En todo caso, el título del libro alude al Perón de Tomás Eloy Martínez y aquí dos opciones: es la novela que el autor *necesitó* hacer sobre Perón para ubicarse él mismo en su propia novela; o es la forma en que devela, descubre, que la única verdad es la ficción. Manera aparentemente contradictoria de consagrar la repetida expresión del Perón de los testimonios: "la única verdad es la realidad". La vida de Perón —la novela de Perón— señala el sentido más profundo de su dicho: la única realidad es el relato de esa realidad, es decir, la ficción: "En esta orilla tengo los hechos. Muy bien: yo los copio tal como los veo. ¿Pero quién asegura que los veo tal como son? (...) Pero en la otra orilla del río está lo que yo siento de los hechos. Y para mí eso es lo único que importa. Nadie sabrá jamás qué cara tenía la Mona Lisa ni cómo sonreía, porque esa cara y esa sonrisa no corresponden a lo que ella fue sino a la que pintó Leonardo. Eva decía lo mismo: hay que poner las montañas donde uno quiere, Juan. Porque donde las ponés, allí se quedan. Así es la historia" (p. 62).

La Argentina es un país de relatos. Pero de relatos que preceden a la historia, que la hacen. País sin mitos fundadores, sin pasado para recordar, sin lugar de regreso, construye permanentemente su realidad. Cada día el país parece concluir; cada día se inventa. Los argentinos ofrecen permanentemente una sensación de naufragio y por eso mismo el olvido se ensaña con particular rigor. Es imposible recordar —acumular en el corazón— catástrofes cotidianas y seguir viviendo sin enloquecer o, al menos, sin una sensación insostenible de ridículo. El olvido nos salva del ridículo. No es trágica esa forma del pensamiento argentino. La tragedia presupone un destino irrenunciable, un riesgo permanente, una relación constante con la trascendencia. Ese pensar se parece más a lo cómico; *tr* a la farsa, que exige la conciencia del melodrama cotidiano. Cómico en el sentido que quería Kant: "el hecho de resolverse en nada una expectativa". En un país que no se resigna a no ser, los relatos nos habitan y nuestro habitar es una manera de pertenecer a un relato: "Yo había iniciado una revolución, pero en un país sin identidad, sin forma, con demasiados caminos y ninguna meta. Catorce millones de argentinos vivían al garete. Entonces me dije: A esta tierra sin destino, le daré un destino. Yo. ¿Está hecha de cartilagos? Pues le daré mis huesos. Seré su azar, su necesidad, su profecía" (p. 350).

Relatos. Historias como fantasmas que recorren las tierras a la manera de las epopeyas y que luego se resuelven en un encadenamiento de palabras. Un país relatado en otra parte, en los lugares de donde provienen los inmigrantes y que en estas playas *debía* hacerse realidad, como lo cuenta Nicolás Casullo en *El frutero de los ojos radiantes*. País de novela. El examen de Cortázar anuncia lo que todavía no había ocurrido (Rayuela lo contemplará desde París) en los años 50, como Los siete locos de Roberto Arlt se adelantó a los 30. Relatos que se encarnan. Es frecuente que la realidad se vuelva ficción; la Argentina parece marcada por otra repetición: la ficción se realiza, actúa, sólo deja restos que alimentan el vértigo de nuevas ficciones. Los montoneros tenían un relato construido

a partir de un cuerpo sacramental, el de Perón. Cuerpo inexistente pues sólo se realiza en los otros cuerpos. Los montoneros imaginaron ser el cuerpo de Perón. Toda su voluntad —y la materialidad de sus cuerpos— se entregaron a la búsqueda del momento fusional en Ezeiza: "copar los primeros trescientos metros de la manifestación ante la cual el General pondrá fin a su exilio de 18 años, anunciando el nacimiento de la patria socialista" (p. 77). Si las cosas no ocurrieron así fue porque alguien impidió el contacto entre los cuerpos. (Dice *El descamisado*, revista de los Montoneros, el 26 de junio de 1973: "La fuerza de la relación líder-masa que impulsa el movimiento hacia la profundización del proceso revolucionario del peronismo es temida por los sectores antirrevolucionarios (...) Esta trenza ha quedado superada y destruida cada vez que el pueblo se ha movilizó, y cuando se encuentra físicamente con Perón"). Y cuando los cuerpos no se entendieron, cuando Perón se negó abiertamente a sumergirse en el cuerpo montonero, cuando los descartó, cuando el relato titubeaba, se construyó otro verosímil; uno de los personajes rechazaba cumplir su papel, Perón ya no era Perón.

La mirada sociológica prescinde de ambigüedades, endurece los objetos sobre los que se posa para poder clasificarlos. Desde allí, como desde cualquier "ciencia de la historia", la novela de Perón es aberrante. Sólo un filosofar que no desdeñe lo errático, sólo la convicción de que la sabiduría es la aceptación del fracaso de lo perfecto, logra admitir en esta ficción un espejo donde pueden mirarse sin demasiado engaño —aunque sea con horror— los rostros de los argentinos. Rostros muchas veces volcados a la apariencia de lo milagroso y ensombrecidos por falta de fe. Descreídos y superficialmente cultores de la muerte: "Cierta vez me advirtió Figuerola que los argentinos somos adictos a la muerte. Empleó una palabra extraña: tanatofilos. Que festejamos a San Martín no en febrero cuando nació, sino el 17 de agosto. Y que a Belgrano, a Sarmiento, a Evita y a Gardel también los invocamos por el final. A las criaturas de primer grado les hacemos repetir las últimas palabras de nuestros próceres. Somos cultivadores de cadáveres" (p. 374).



Perón, en *La novela de Perón*, es el hueco que todos los relatos ocupan. Es, también, la conciencia de sí mismo, de su desvanecerse. Nacido para el esplendor de la historia, "Los conductores nacen, no se hacen (...) y el que nace con suficiente óleo de Samuel ya no necesita mucho más para conducir" (p. 199), se siente David, el elegido, conductor de pueblos. Pero todo lo contrario de David, cuya grandeza depende de su obediencia a Dios, Perón concibe manejar el destino: "El tiempo de los utopistas ha llegado", vaticinó Perón en una conferencia con el Estado Mayor de la División Tridentina. Un hombre común acepta su destino. Un utopista lo inventa, y luego consigue que el destino lo obedezca" (p. 318). Cuando Perón fracasa, cuando sabe que fracasa porque ha llegado "fuera del tiempo" y lo acepta, recién entonces, paradójicamente, se instala en el lugar indestructible donde convergen los relatos: "No sé qué oscuro destino me ha hecho llegar a Buenos Aires después de 18 años de extrañamiento sin que pudiera dar al pueblo argentino un simbólico abrazo desde lo más profundo de mi corazón (...) primero, porque salimos de Madrid ya un poco tarde. Y luego porque hoy, 20 de junio, es el día más corto del año. Hemos hecho el viaje normalmente, pero hemos llegado fuera del tiempo" (p. 415). La novela de Perón es la historia de un héroe fuera del tiempo. De un mito.

Héctor Schmucler

ENSAYO DE BIBLIOGRAFÍA

Si pretensiones de exhaustividad, selección de textos en castellano recientemente editados (por lo menos en las últimas dos décadas), pero abriendo excepciones para algunas publicaciones un poco anteriores de especial repercusión entre los lectores. Por supuesto, una bibliografía integral, en el vasto tema del peronismo, es prácticamente imposible y tal vez ocuparía todas las páginas de esta revista, que así reivindicaría una vez más su nombre. Agregamos una lista de revistas peronistas de actualidad, que discuten en el campo de la argumentación política y la crítica teórica. Y en una inútil tentación omnisciente, imaginamos apenas cómo podría ser una bibliografía sobre el peronismo que incluyese la ficción y los filmes que lo adoptan temáticamente (o "climáticamente"). Allí sí: poner a Rozenmacher, a Marchal, a Cortázar, a Leonardo Favio y sus películas, al propio Borges? No hay solución, excepto la de recordar algunos pocos nombres recientes y/o cercanos que van viniendo a la memoria...

Discusión histórico-política

Abós, Alvaro, *El posperonismo*, Legasa, 1986.
 Avellaneda, Andrés, *El habla de la ideología*, Sudamericana, 1983.
 Bárbaro, Julio, *Con bronca y esperanza*, Varela Cid, 1987.
 Baschetti, Roberto, *Documentos de la resistencia peronista*, Puntosur, 1988.
 Béliz, Gustavo, *CGT, el otro poder*, Planeta, 1988.
 Menem, *Argentina hacia el año 2000*, Galema, 1986.
 Belloni, Alberto, *Del anarquismo al peronismo*, Peña Lillo, 1962.
 Bernetti, Jorge Luis, *El peronismo de la victoria*, 1983.
 Bonasso, Miguel, *Recuerdo de la muerte*, Puntosur, 1988.
 Buchrucker, Cristián, *Nacionalismo y peronismo*, Sudamericana, 1987.
 Cafiero, Ana y otros, *La mayoría perdida*, Buenos Aires, 1984.
 Carri, Roberto, *Sindicatos y poder en la Argentina*, Patria Fuerte, 1969.
 Ceresole, Norberto, *Nación y revolución*, Puntosur, 1988.
 Ciria, Alberto, *Política y cultura popular*, De la Flor, 1984.
 Cooke, John William, *Correspondencia*, Papiro, 1972.
 Chávez, Fermín, *Perón y el peronismo en la historia contemporánea*, Oriente, 1975/1985.
 De Ipola, Emilio, *Ideología y discurso populista*, Folios, 1983.
 Del Campo, Hugo, *Sindicalismo y peronismo*, Clasco, 1983.
 De Ritz, Liliana, *Peronismo, retorno y derrumbe*, Folios, 1981.
 Di Tella, Guido, *Perón-Perón*, Hyspamérica, 1983.
 Durruty, Cecilia, *Peronismo, integración y prosperidad*, Jorge Alvarez, 1968.
 Feinmann, José Pablo, *Estudios sobre el peronismo*, Legasa, 1984.
 Ferla, Salvador, *El drama político en la Argentina contemporánea*, Lugar, 1985.
 Ford, Anibal, *Desde la orilla de la ciencia*, Puntosur, 1988.
 Franco, Juan P. y Alvarez, F., *Peronismo, orígenes y gobierno*, Tercer Mundo, 1972.
 Gasparini, Juan, *Montoneros, final de cuentas*, Puntosur, 1988.
 Gazzera, M., Villanueva, E., Goldar, E., Cárdenas, G. y otros, *El peronismo*, Jorge Alvarez, 1972.
 Gillespie, Richard, *Montoneros, soldados de Perón*, Grijalbo, 1987.
 Guissani, Pablo, *Montoneros, la soberbia armada*, Sudamericana-Planeta, 1984.
 Godio, Julio, *El último año de Perón*, Hyspamérica, 1987.
 Gordillo, María y Lavagno, Víctor, *Los hombres de Perón: el peronismo reno-*

vador, Puntosur, 1987.
 Hernández Arregui, Juan José, *Peronismo y socialismo*, Hachea, 1972.
 Horowicz, Alejandro, *Los cuatro peronismos*, Legasa, 1985.
 Jaureche, Arturo, *Los profetas del odio y la yapa*, Peña Lillo, 1973.
 Laclau, Ernesto, *Ideología populista y teoría marxista*, Siglo XXI, 1982.
 Landi, Oscar, *Reconstrucciones*, Puntosur, 1987.
 Lanusse, Alejandro A., *Mi testimonio*, Larousse, 1977.
 Leuco, Alfredo y Díaz, José A., *El heredero de Perón*, Planeta, 1987.
 Ludmer, Josefina, *El género gauchesco, un tratado sobre la Patria*, Sudamericana, 1988.
 Luna, Félix, *El 45*, Sudamericana, 1973.
 Luna, Félix, *Perón y su tiempo*, Sudamericana, 1984/87 (3 tomos).
 Main, Mary, *La mujer del látigo*, Buenos Aires, 1957.
 Masotta, Oscar, "Sur o el antiperonismo colonialista", en: *Contorno* (antología), Centro Editor de América Latina (CEAL), 1983.
 Matsushita, Hiroshi, *El movimiento obrero argentino (1930-1945)*, Hyspamérica, 1986.
 Mero, Roberto, *Contraderrota, conversaciones con Juan Gelman*, Contrapunto, 1987.
 Miguens, José E. y otros, *Racionalidad del peronismo*, Planeta, 1988.
 Mora y Araujo, Manuel, *El voto peronista*, Sudamericana, 1985.
 Murmis, M. y Portantiero, Juan C., *Estudio sobre los orígenes del peronismo*, Siglo XXI, 1971.
 Navarro, Marisa, *Evita*, Sudamericana, 1980.
 Nun, José, "Averiguaciones sobre algunos significados del peronismo", en: *Ozlock y otros, "Proceso", crisis y transición democrática*, CEAL, 1984.
 Page, Joseph, *Perón*, Círculo de lectores, 1984 (2 tomos).
 Palermo, "Tito", y Colombo, Ariel, *Participación política y pluralismo en la Argentina*, CEAL, 1985.
 Pavón Pereyra, Enrique, *Diario secreto de Perón*, Sudamericana-Planeta, 1985.
 Peicovich, Esteban, *Hola Perón*, Jorge Alvarez, 1965.
 Perón, Eva, *La razón de mi vida*, Peuser, 1951.
 Perón, Juan D., *Correspondencia*, Corregidor, 1983 (3 tomos).
 Apuntes de historia militar, Freeland, 1980.
 Tres revoluciones militares, Escorpión, 1973.
 Manual de conducción política, Freeland, 1980.
 La comunidad organizada, Cepe, 1973.
 Doctrina revolucionaria, Freeland, 1974.
 Actualización política y doctrinaria, entrevista de Solanas y Getino, Cine-Liberación, 1974.
 La hora de los pueblos, Freeland, 1974.
 Latinoamérica, ahora o nunca, Lealtad, 1974.
 Potasch, Robert, *Ejército y política en la Argentina*, Sudamericana, 1983.
 Prieto, Ramón, *El pacto*, En Marcha, 1963.
 Puiggrós, Rodolfo, *El peronismo, sus causas*, Puntosur, 1988.
 Qués, María E., Podetti, Mariana y Sagol, Cecilia, *La palabra acorralada*, FUCADE, 1988.
 Rama, Angel, "La narrativa en el conflicto de culturas", en: *Argentina hoy*, compilación de Alain Rouquié.
 Ramos, Jorge A., *La era del peronismo*, Mar dulce, 1982.
 Reyes, Cipriano, *Yo hice el 17 de octubre*, CEAL (reedición), 1985.
 Rom, Eugenio, *Así hablaba Perón*, Peña Lillo, 1980.
 Rouquié, Alain, *Poder militar y sociedad en la Argentina*, Emecé, 1982.
 Rozitchner, León, *Perón, entre la sangre*

y el tiempo, CEAL, 1985.
 Rulli, Jorge y El Kadri, Envar, *Diálogos en el exilio*, Foro sur, 1982.
 Sarlo, Beatriz, *Buenos Aires 1920-1930, una modernidad periférica*, Nueva Visión, 1988.
 Scalabrini Ortiz, Raúl, *Yrigoyen y Perón*, Plus Ultra, 1972.
 Sebreli, Juan José, *Los deseos imaginarios del peronismo*, Legasa, 1983.
 Taylor, J. M., *Eva Perón*, Editorial de Belgrano, 1980.
 Terán, Oscar, *En busca de la ideología argentina*, Catálogos, 1986.
 Torre, Juan C., *Sindicatos y gobierno (1973-1976)*, CEAL, 1981.
 Unamuno, Miguel y Bárbaro, Julio, *El peronismo de la derrota*, CEAL, 1984.
 Vaca Narvaja, F. y Perdiá, R., *Hay otra Argentina posible*, 1986.
 Verbitsky, Horacio, *Ezeiza*, Contrapunto, 1987.
 Verón, Eliseo y Sigal, Silvia, *Perón o muerte*, Legasa, 1985.
 Wainfeld, Mario, "Bienaventurados los giles", en: *Unidos*, N° 14, 1987.
 Walsh, Rodolfo, *Operación masacre*, Peña Lillo, 1982.
 ¿Quién mató a Rosendo?, De la Flor, 1985.
 Zorrilla, Rubén H., *Líderes del poder sindical*, Siglo Veinte, 1988.

Revistas peronistas de crítica y argumentación (editadas actualmente)

Envido, director: Carlos "Chacho" Alvarez.
 Crear en la cultura, director: Osvaldo Guiglielmo.

Caparrós, Martín, *No velas a tus muertos*, de la Flor, 1986.
 Casullo, Nicolás, *El frutero de los ojos radiantes*, Folios, 1984.
 Feinmann, Juan Pablo, *Ni el tiro del final*, Legasa, 1982.
 Guido, Beatriz, *Rojo sobre rojo*, Alianza, 1988.
 Lastra, Héctor, *La boca de la ballena*, Legasa, 1983.
 Martínez, Tomás E., *La novela de Perón*, Legasa, 1985.
 Martini, Juan Carlos, *El cerco*, Bruguera, 1975.
 Saénz, Dalmiro y Sergio Joselovsky, *El día que mataron a Cafiero*, Puntosur, 1987.
 Soriano, Osvaldo, *No habrá más penas ni olvido*, Bruguera, 1983.
 Szichman, Mario, *A las 20:25 la señora entró en la Inmortalidad*, Del Norte, 1981.
 Vázquez Rial, Horacio, *Historia del triste*, Alfaguara, 1988.
 Walsh, Rodolfo, *La granada-La batalla* (teatro), de la Flor, 1988.
 Walsh, Rodolfo, *Los oficios terrestres*, de la Flor, 1987.

Películas

Cedón, Jorge, *Operación Masacre*, 1973.
 Jusid, Juan José, *Espérame mucho*, 1985.
 Melij, E., *Permiso para pensar*, 1989.
 Minogna, Eduardo, *Evita, quien quiera oír que oiga*, 1984.
 Olivera, Héctor, *No habrá más penas ni olvido*, 1984.
 Pérez, Miguel, *La república perdida I y II*, 1983-5.



Hechos e ideas, director: Humberto Podetti.
 Nuevo proyecto, director: Héctor Muzzopappa.

Ficciones

Asís, Jorge, *Los reventados*, Sudamericana, 1984.

Solanas, Fernando (en colaboración con Osvaldo Getino), *La hora de los hornos*, 1969.
 Los hijos de Fierro, 1974.
 Sur, 1988.
 Vallejo, Gerardo, *El rigor del destino*, 1985.
 La coordinación de este dossier estuvo a cargo de Horacio González.



Judios errantes. Joseph Roth. Trad. de Pablo S. Serrano. Muchnik. Barcelona, 1987, 159 págs.

Como varias otras obras, el título de este libro nos habla también de la aventura de su autor. Quizá resulte inútil esperar encontrar algún judío que no sea de algún modo errante, sin embargo lo particular de Roth estaba en que toda su historia personal estuvo organizada alrededor de aquella idea. Tanto es así, que siempre cuando pudo se ocupó de que no hubiera una única versión de su biografía. El errante Roth que se fascina manipulando su pasado escribe acerca de los judíos errantes: los que viven en las aldeas y pueblos de la Europa oriental; los que quieren emigrar, los que no quieren o no pueden hacerlo; los que viven en las grandes ciudades occidentales desde algunas generaciones atrás; los que acaban de llegar desde oriente; los que se adaptan; los que fracasan; los que sepultan todo contacto con su pasado; los que se pierden para sus familiares. En cierto modo, estas numerosas manifestaciones de la leyenda diaspórica encontraron en la primera posguerra una oportunidad ideal para su multiplicación concreta; también hallaron, en la escritura de Joseph Roth, su posibilidad de pervivencia.

Roth encarnó, como tantos, la parábola del periodista que se sorprende a sí mismo haciendo literatura. Pero al contrario de la mayoría careció de la típica inclinación cínica que impregna al periodismo literario: considerar que se pueden tomar arquetipos reales para que transiten un mundo teñido ambiguamente de ficción. Roth fue, si cabe la aclaración, más ingenuamente talentoso: el par Realidad/Literatura representó una relación carente de contradicciones o interferencias, sus relatos consistieron en el ámbito de repercusión de la realidad, el dibujo de su manifestación. Quizá resulte redundante destacar que Roth poseyó una identidad nacional expandida; sus fronteras culturales coincidieron con las del Imperio Austro-húngaro, sus preocupaciones con los fenómenos sociales que derivaron de la primera guerra y del ascenso del fascismo.

Judios errantes es la reunión de las crónicas que Roth escribió en 1926 sobre la situación de los judíos europeos para el *Frankfurter Zeitung*, el diario más importante de los años '20. En estas notas, Roth elabora un mapa cultural notoriamente subalterno, el de las comunidades judías, a partir de un centro de irradiación sin duda irritativo para el público al que estaban destinadas: la zona de Galitzia. Los hábitos de la judería oriental —con su sometimiento a la marginación y a la arbitrariedad, su subterránea vida comunitaria y su asombrosa capacidad para pasar alternativamente del júbilo exaltado a la angustia— constituyeron los elementos de una tradición ancestral cristalizada en una geografía que con la emigración a Occidente de algunos de sus miembros se disgregó, difundiéndose pero diluyendo su espesor.

La humorada irónica de Roth cuando sentencia que siempre el judío nacido al occidente desprecia al nacido más al oriente no es más que la constatación de la presencia de ese mapa vivo, poblado de personas sin esperanzas ni futuro. Al triste presente de las juderías orientales en 1926, el autor agrega en un prólogo a la edición de 1937 (frustrada) la situación de los judíos alemanes. La narración de Roth se despliega en un permanente deslizamiento entre lo general y lo extraordinario. Es este dato, la convi-



venencia de lo peculiar y doloroso dentro de un sistema aparentemente ordenado, dinámico y previsible, el que funciona como emblema para advertir sobre la precariedad de la vida judía europea. En su autobiografía, Canetti cuenta que junto a un amigo una tarde vieron en Viena un tren sobre un puente. Estaba atestado de gente. Los rostros pálidos reflejaban resignación y temor, el silencio extendido impedía cualquier intento de movimiento; sólo permitía el entrecruzamiento de miradas. Los del tren son judíos refugiados que llegan desde el frente de la guerra del '14. Incomprensión, tristeza y angustia es lo que pasa por la cabeza del joven Canetti. De esa mirada frente a la invasión pacífica de judíos que se percibían como bárbaros precisamente porque eran más judíos (según Roth) que los de las grandes ciudades, habla *Judios errantes*. Lo occidental y lo oriental, esa fusión secular que pretendió encarnar en diversos aspectos el Imperio Austro-húngaro, continuaba perviviendo en aquel sistema extendido y aparentemente invisible de los judíos europeos. Roth mismo experimentó aquel viaje desde el nacimiento y formación en el pasado (Galitzia) hacia la cultura moderna (Viena) en 1913.

A Walter Benjamin Roth no le cae bien. Cuando en 1926 cena con él en un hotel de suntuoso estilo europeo, Benjamin escribe en el *Diario de Moscú* que a Roth le gusta vivir a lo grande, que fue de un lado a otro por la Unión Soviética para regresar sosteniendo un moderado monarquismo, y que "tiene un desagradable aspecto de humeador". Evaluaciones negativas, pero que reflejan una vitalidad no precisamente benjaminiana. Casi trece años después, a comienzos de 1939, Stefan Zweig le escribía a Roth encareciéndole explícitamente que no se suicidara. En cierto sentido le obedeció, ya que acabó muriendo en París a fines de mayo, de un paro cardíaco derivado de un *delirium tremens* de doce horas. La destrucción de Roth ya se había materializado; sin embargo la de Zweig recién comenzaba: él sí se suicidaría directamente durante 1942 en Petrópolis (Brasil) junto con su compañera. Como es sabido, Walter Benjamin lo hace en la frontera franco-española en setiembre de 1940.

Sergio Chejfec



Vuelta al tiempo. Arthur Miller. Trad. de Antonio-Prometeo Moya. Tusquets. Barcelona, 1988, 587 págs.

Vuelta al tiempo empieza y termina como una biografía tradicional: una imagen de los padres al comienzo y una idea de presente (satisfecho en este caso) al final. Y sin embargo, la historia que Miller traza entre ambos momentos es tan original, cómica y terrible como sus mejores obras de teatro.

La infancia, por ejemplo, esa zona siempre difícil de las autobiografías, está organizada aquí en líneas paralelas que toman un recuerdo temprano (una persona, una imagen, una idea) y lo siguen durante sesenta años hasta el presente o hasta un pasado mucho más cercano en el que el recuerdo aflora de nuevo. Después, a medida que el dramaturgo se va poniendo en el centro de la historia, el relato va de obra en obra (hacia adelante y hacia atrás, desde los orígenes de la idea misma hasta las peleas con los directores o los actores y los problemas con la censura), y en los períodos de menos creatividad, de idea en idea o de persona en persona.

Vuelta al tiempo es, en primer lugar, la historia de un dramaturgo y en segundo, la de un hombre con intereses políticos. Esos dos temas, el teatro y la política, se llevan la mayor parte del libro y Miller los desarrolla con inteligencia y muchas veces, con amargura.

El interés por lo ideológico es permanente. Los planteos políticos de Miller están teñidos casi siempre por el tema de la desilusión de la izquierda ante los crímenes de Stalin. La evolución de las ideas del autor va desde el marxismo de la juventud a la posición progresista y, en cierto modo, ecológica del hombre que se preocupa sobre todo por cuestiones de supervivencia planetaria y de injusticia en general.

En cuanto al teatro, está en todas partes en *Vuelta al tiempo*. Desde las frases con que Miller lo pone en el centro del autoconocimiento personal y la clarificación de ideas hasta la intensa dramática de las escenas mismas. Sólo un dramaturgo puede relatar de esa manera un momento tan duro como el del encuentro con Elia Kazan, después de que éste ha decidido cooperar con el Comité de Actividades Antiamericanas de McCarthy. Y la escena es inolvidable.

Fuera de estos dos centros, *Vuelta al tiempo* es testimonio de un momento histórico y, claro, tiene mucho más que ofrecer: la figura de Marilyn, trazada con un patetismo y una ternura que no ocultan la culpa; la constante preocupación por el racismo de toda clase, incluido el judío; el contraste permanente entre pasado y presente (Harlem, por ejemplo, ese lugar seguro y familiar de la infancia que se convierte en selva y peligro con los años o la rebelión de la década del 30, reivindicada por uno de sus protagonistas frente a lo que él describe como vacío de los 60); la satisfacción del amor por una mujer que lo acompaña desde hace 28 años, la fotógrafa Inge Morath, después de las otras dos, Mary y Marilyn, a las que trata con respeto y cariño; todo esto y un cierto orgullo personal, un "lo que hice valió la pena", que uno entiende, a pesar de todo. Eso, en una prosa coloquial, definitiva e intensamente visual, con diálogos perfectos. La prosa de un dramaturgo, naturalmente.

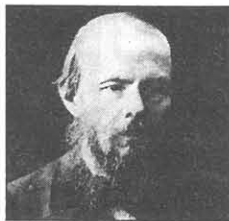
Márgara Averbach

RECIENVENIDOS

Dostoyevsky, la vida de un escritor. Geir Kjetsaa. Trad. de Aníbal Leal. Javier Vergara. Buenos Aires, 1989. Se sabe, la vida —ni que hablar de su obra— de Fedor Dostoyevsky parece haber sido vivida pensando en la tarea del biógrafo. La tarea del noruego Kjetsaa tiende a la desmitificación y, se asegura, ha contado para ello con fuentes originales hasta ahora desconocidas, incluyendo cartas y diarios personales del autor de *Los demonios*, memorias de sus contemporáneos y comentarios críticos sobre su obra aparecidos en los periódicos de la época.

La verdurita

"Dostoyevski entró en mi vida el año catorce, el año que se declaró la primera guerra mundial. Asimilé El Idiota 'planificadamente', pero leí los *Karamazov* por una circunstancia totalmente distinta. Mi madre y una amiga suya esperaban a su conocida Ana Grigorievna, la viuda del escritor. Esto sucedía en la *dacha* en Staraya Russa. El acontecimiento era, según recuerdo, sensacional, y yo me preparaba ansiosamente para tener una conversación muy seria con la señora Dostoyevskaia sobre la obra de su desaparecido esposo.



Para esto, antes que otra cosa, leí de un tirón *Los hermanos Karamazov*. La conversación, sin embargo, no tuvo lugar. Todo lo echó a perder... un pastel de arándano. La ilustre huésped fue recibida solemnemente. Desde la mañana se habían hornado los

pasteles, y para que yo no molestara en los quehaceres domésticos, en el momento de los últimos preparativos para el recibimiento, se libraron de mí con una gran rebanada en triángulo de un pastel de arándano.

La rebanada resultó fatal: [...]

En pocas palabras, llegamos tarde al té con la célebre dama. No hablamos de Dostoyevski. Y, corriendo, llegamos cuando Ana Grigorievna estaba abandonando la terraza de la *dacha*. Alcancé a besarle la mano. También escuché el reproche, que comenzó con las palabras 'qué pasó con usted, jovencito', relativo a la

conversación literaria no llevada a cabo. Un sombrero negro de paja. Chal de luto y guantes negros. Un pálido y anciano rostro con rasgos de autoritarismo que me recordaron el carácter despótico de mi propia abuela; un caminar torpe y algo parecido a una muleta en las manos —es todo cuanto me ha quedado en la memoria de mi primer 'encuentro literario' en la vida. Mucho tiempo después lamenté haber leído 'en vano' los *Karamazov* en vez de dedicar todo mi tiempo al tenis". De: "Páginas de literatura", en *Yo. Memorias inmorales 1. Sergei Eisenstein*. Siglo XXI. México, 1988.



La mirada. Reflexiones sobre cine: a propósito de Sur. Fernando "Pino" Solanas. Entrevista de Horacio González. Puntosur. Buenos Aires, 1989, 243 págs.

Los términos programáticos sobre los que se apoya la filmografía de Solanas establecen los planos que afirma la extensa entrevista realizada por Horacio González. Desde los procesos creativos, materiales y técnicos, hasta llegar al relato que intercala experiencias, motivos y compromiso, el director de Sur traduce su propósito de un "cine de la memoria", "cine río" y "cine coral". De acuerdo con este itinerario de superposiciones, se enhebra la coherencia que relaciona el peronismo, la memoria, lo popular, con el problema económico que afecta la producción y distribución de films, la crítica y el tema de las políticas culturales.

En función de las certezas desplegadas en el texto y las películas, *La mirada* construye una dimensión polémica que subyace aun en las zonas del libro que aparecen dedicadas a lo anecdótico. Como en el cine, el mundo que describe Solanas queda limitado por el lugar desde el que se ubica la mirada más que por aquello que se ve. En esta dirección, la historia que acuña lo verdadero y lo popular que adquiere los rasgos de territorio épico producen los materiales con que Solanas crea sus películas, pero también sus reflexiones sobre el cine.

La apuesta por un cine nacional y popular acaba en el universo que, de ambas categorías, estableció la generación del '73 en su interpretación del papel del tercer mundo y de los intelectuales "nacionales". Esta cuestión problemática no puede evitar la aporía a la que es conducida por Solanas al no desarrollar tensiones ni críticas a conceptos que parecieran de ese modo perder su valor histórico. "Hay, por supuesto, tango y melodrama porque, como siempre, he querido contar una historia popular", dice Solanas refiriéndose a Sur. Es aquí donde un concepto de cultura popular se cierra en el gesto totalizador de lo que es y lo que no, dejando para quienes no comparten el elogio el rango de elitistas o tilingos.

La mirada de Solanas opera sobre la crítica a partir de un movimiento teórico que, a pesar suyo, lo aproxima a las argumentaciones del populismo más tradicional: ¿cómo cuestionar la estética de un cine que se entiende expresión inequívoca de lo popular? El camino transitado por sus films, en particular, El exilio de Gardel y Sur, se dirige hacia un imaginario público sin fisuras ni grietas. "Películas para todos" es la consigna tomada por Solanas para construir sus historias. Tango, melodrama, pero también rock, barrio, mesa de café y defensa de lo nacional-popular en una de sus versiones más arraigadas crean un público que no pierde su carácter de abstracción inevitable.

El peso de enfrentar a la muerte, el exilio o la cárcel ofrece un espacio complejo del que la epopeya es sólo una parte. La cultura popular contiene tradiciones de lucha y resistencia, que conviven junto con complicidades y aceptación del dominio, en un proceso vasto que no puede ser negado mediante guiños destinados a lograr la aceptación del código del heroico. El relato que hace Solanas de su propia biografía como elemento determinante de las convicciones plasmadas en su obra, lo vincula, como bien señala Horacio González, con la figura del artista romántico, que produce desde el sufrimiento y la oposición al mundo que lo rodea. Las tensiones entre la creación como escena romántica y la estética populista aparecen irresueltas a lo largo del libro, a la vez que lo propio sucede con buena parte de la producción artística de lo que alguna vez fue conocido como "campo popular".

La palabra de Horacio González, abriendo rumbos y marcando los temas que vuelven en el diálogo con su entrevistado, atraviesa el texto en tono de gufa, sabiendo que Solanas aún posee grandes verdades por decir. Más allá del material de primera mano que entrega la crónica detallada de la filmación de Sur y de las condiciones en que fue recibida por parte de público y crítica, *La mirada* plantea los términos a considerar en el debate sobre las estéticas y las razones políticas y económicas aplicadas al cine argentino. Discusión que, al menos desde Solanas, conserva el sesgo lejano de la utopía. Lo que no es poco.

Medios locos. Carlos Abrevaya. De la Urraca. Buenos Aires, 1989, 100 págs.

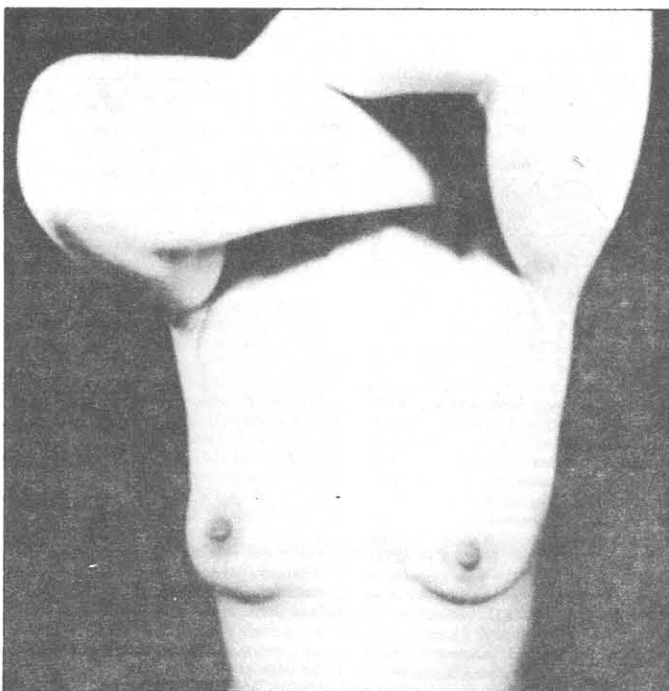
Aún queda lugar para los manifiestos. Carlos Abrevaya ha escrito el suyo, si bien lo ha hecho lejos del fervor y la pasión con que en épocas mejores los hombres descubrían que la verdad no cabía en sus almas y la proclamaban de este modo al mundo. La catástrofe que anuncia el periodista y humorista proviene de la futura aprobación en el Congreso de un proyecto de ley de Radiodifusión que amenaza eliminar

los rasgos pluralistas y democráticos que, por otro lado, pocas veces tuvieron los medios de comunicación en la Argentina.

Destinado a explicar la estructura de poder empresarial que relaciona rating, publicidad y política de comunicación, Medios locos está redactado desde una ironía naíf. Abrevaya reivindica en él su carácter de hombre público y llama a las audiencias de los medios a organizarse y participar de la discusión sobre el futuro de la radiodifusión local. Sin embargo, el esfuerzo denodado del manifestante por plantear el problema que lo ocupa con un estilo llano

Socorro. Miguel Rep. Puntosur. Buenos Aires, 1989.

Socorro es el intento de trazar la analogía a contrapelo de su pariente lejana, la sagaz e inteligente Mafalda. Con el grupo inevitable de amiguitos-tipos sociales, Socorro interpela la coyuntura política y cultural argentina ya no desde la mirada de clase media, sino desde la visión, no menos idealizada por el autor, de la villa miseria. En su aspecto gráfico, los rasgos de Socorro evolucionaron notablemente desde la aparición del personaje en la contrapunta del diario *Página 12*. Aún no es posible reconocer en las historias que se entrelazan diariamente, aquellos elementos que otorguen a la tira sus propias características singulares y una identidad específica. Una vez más, habrá que esperar.



Enciclopedia Salvat de la Fotografía Creativa. Salvat, Kodak y Mitchell Beazley International. Barcelona, 1986, varios tomos.

No sólo la *Enciclopedia de la Fotografía Creativa* dejó pendiente la discusión sobre la utilidad de las enciclopedias —tal como lo anticipáramos en Babel N° 3—, sino que, a los seis tomos conseguibles en Buenos Aires por aquel entonces, cabe agregar los volúmenes 13, 14 y 15 de esta colección que amenaza con extenderse hasta el fin de los anaqueles. "El estudio en casa", "El fotógrafo experto" y "El desafío del color" son los títulos, respectivamente.

Los avatares de la instalación de un estudio fotográfico en la quietud del hogar hace que esta actitud de fines inconfesables traiga aparejados problemas de iluminación, de decorados, de personas vestidas o no, e, inclusive, de naturalezas muertas allí. Todos estos problemas prometen ser resueltos con numerosos ejemplos y gráficos a tal fin. Menos técnico y más teórico es el volumen destinado a los "expertos", donde aparecen destacadas las cuestiones de la observación de personas y paisajes, analizando en detalle fotografías tomadas por grandes artistas como Henri Cartier-Bresson, Burt Glinn, Pete Turner y Winston Link, entre otros. Por último, el trabajo con el color es presentado desde la historia de la fotografía y la búsqueda de las diferenciaciones cromáticas, hasta el control del color mediante dispositivos técnicos en películas y revelado.

suele dar con un efecto inesperado: la superficialidad.

Si bien es cierto que existe una reaccionaria coincidencia entre las ideas de los candidatos presidenciales con posibilidades de triunfar en las próximas elecciones, la ausencia de un punto de vista progresista en la materia no podrá ser disuelta desde el planteo confesional de "Usted, yo, nuestros hijos, las cosas que queremos, su futuro, su triunfo, su frustración o su muerte están a merced de lo que pase en y con los medios de difusión". Potenciar a tal extremo un conjunto de instituciones implica

negar economía, historia y cultura a un límite al que no llegó la mayor ingenuidad de los textos de Marshall McLuhan.

Pero un hecho con muy pocos o ningún antecedente recorre Medios locos. Es el que parte de la crítica a la televisión que realiza Abrevaya en su libro-manifiesto.

Cuestionar las tramas burocráticas y autoritarias que definen a los medios desde el ámbito mismo de los medios es un acto de rebeldía necesario y poco frecuente. Allí, el muchacho de la tele acude al rescate de una ética secuestrada en los canales.

El buscón



Temeroso de la orilla, reacio —por obra de traumas infantiles— al suburbio, Don Pablos semeja el burro de la noria: sube hacia el oeste por Avenida de Mayo, dobla hacia el norte por Callao, vuelve a torcer a la derecha por Corrientes... Como un molusco cansino y gasterópodo, en pos de polvorienta mercancía que, quizá, tendría un comportamiento fenoménico más generoso allá en los arrabales.

Surge, como alguna vez la Patria, de la Plaza Mayor; por la avenida ibera, cruza Perú, entra en la librería De las luces, en el 615 de esa vía, y ve: la "Historia Universal del Cine" (Planeta), tapas duras, negras, fotografías y cromos de calidad diversa, a 39 australes el tomo o tres por 100; ve: volúmenes de "El mundo de los museos" (Códex) a 35 cada uno y los fascículos de la colección "Pintores argentinos" del CEAL a 20 australes la pieza; ve, en una mesa de tres por ciento y uno por 35, la Doctrina de la ciencia de Fichte (Aguilar), La barrera y otros relatos de Theodore Sturgeon (Crea) y algunos títulos de la "Biblioteca personal" de Borges; en otra mesa, de 3 por 60, uno en 25, entre los pálidos rostros de la serie literaria en perpetua liquidación de Seix Barral, Don Pablos ve la Carta al padre y otros textos de Kafka (Offsetgrama); entre usados, centenares de fascículos, revistas y publicaciones nefandas, el oteador alcanza a ver también en su sinuosa ida, El que vino a salvarme de Virgilio Piñera (Sudamericana) en sólo 15 australes.

Cruza, por la avenida regia, el piélago ostentoso de la 9 de julio; ya en la otra orilla, alcanza el 1119 y se sumerge en Una cueva. Escaso material ofrece el antro: librillos del CEAL —colección "La nueva biblioteca"— a 12 pesos, en paupérrima fraternidad con textículos de EUDEBA y la colombiana Oveja Negra; infantiles grisáceos o no tanto, entre 5 y 45 australes; y una mesa que, a 40 el volumen, a 100 la terna, expende con discreto orgullo textos de Salvat y Ultramar: F. Pessoa, D. Lessing, L. Bacall, Ph. J. Farmer, F. Herbert, E. Hemingway y otros se codean en silencio.

Lo turbio de la hora confiere a la avenida, a su aire lánguido y cadente, un énfasis innecesario. "Como si no bastara, demonios, con la miseria de estas casas de expoliación", piensa Don Pablos que, luego de avanzar en vano hacia el oeste, toma por Solís-Rodríguez Peña con vocación de alcanzar la ruina de Corrientes. Pero antes se demora en Moro —en el 130 de Rodríguez Peña— para verificar en los usados una ocasión exigua: por 18 australes (3 por 45), cantan Schwob y Mansilla, Catulo y Vernet, Schopenhauer y Bierce. En la Edipo bífida, al 1674 de Corrientes, ve las mismas ofrendas que, en Una cueva, se proclamaban a 40 o tres por 100, a 60 el volumen o tres en sesquicentenario suma. Con una diferencia: aquí está el San Pablo de Pasolini y, en la misma mesa, monográficos libros de arte de la "Biblioteca gráfica Noguier", colección de bolsillo. La retirada de cualesquiera otras menudencias, compele al buscón a llevarse estos grecos, boscos y duros; pero no sin gruñir: "¡Malhaya, pillastres! ¡Me sacarán píctomano!"

Hoy: Tununa Mercado

Todas las noches la ceremonia se reinicia: sobre la mesa de luz alguien, de preferencia alguno de los míos, me trae dos vasos de agua colmados, uno para la sed que pudiera sobrevenir en medio de la noche, otro para los espíritus. Sin querer tener ninguna relación de parentesco con el realismo mágico latinoamericano, no puedo ocultar ciertas costumbres familiares, carne de plegarias musitadas ahora y en la hora de nuestra muerte, amén y el mandato "Dad de beber a las ánimas sedientas", se me impone. La sed mía y la de los espíritus se sacian en vasos separados.

Junto a las aguas y sobre la misma mesa está la luz que se hará, literalmente, sobre mi ángulo del cuarto y, en particular, sobre un libro color verde seco que es también una media-caja, con dos lomos y contraportada que se cierra sobre la primera página. En el lomo de la izquierda, el verdadero, en capitales negras Baskerville se lee MARINA TSVETAeva, y en capitales cursivas, INDICES TERRESTRES; en la portada, en un rectángulo vertical blanco sobre verde, con una línea fileteada en negro como marco exterior del rectángulo y una línea verde sobre blanco como marco interior del mismo rútilo rectangular, la siguiente información: el nombre de la autora en iguales letras que las del lomo pero en cuerpo más chico; una silueta de la cabeza de la autora por E.S. Krouglikova (trazada en 1920, según se lee en la página 250 del volumen), y el título en francés INDICES TERRESTRES, todo en mayúsculas doblando la palabra INDICES en tamaño a su compañera TERRESTRES, ambas en dos renglones; abajo del rectángulo contenido por la línea verde sobre blanco: traduit du russe par Véronique Lossky. En la contraportada que se pliega sobre la primera página dando la apariencia de una caja, se lee, en un rectángulo de idénticas medidas que las de la tapa: (traduzco) INDICES TERRESTRES de 1917 a 1919; "Es Moscú, la Revolución, la vida cotidiana, mi hija Alia, mis sueños, mis pensamientos, mis observaciones, mis encuentros —una especie de crónica del alma y de los ojos—".

La edición, de la serie Les vies (en minúsculas todas las letras), es de Clemence Hiver. En el colofón hay más precisiones: Indices Terrestres el primer título de la colección; se terminó de imprimir en París el veinticuatro de noviembre de mil novecientos ochenta y siete; fue compuesto en Baskerville, empastado en vergé de Alemania, con un tiro de tres mil ejemplares numerados, más algunos otros inicialados H.C. para los amigos y colaboradores de la editora. Mi ejemplar, regalado por Ricardo Piglia, lleva el número 464.

La intensa caja-libro altera mi vida. Marina Tsvetaeva nació en Moscú, en 1892, y se suicidó en Elbuga, URSS, en 1941. Se trata de un libro de notas moscovitas, desde 1917 hasta fines de 1919, como ella misma las presenta a un posible editor (que nunca llega: el libro no fue publicado en vida de la autora). Me hago cargo de los escollos que Tsvetaeva enuncia: "La contrarrevolución, el odio de los judíos, el amor por los judíos, la glorificación de los ricos, el oprobio sobre los ricos, la evidente simpatía partidaria por el Ejército Blanco y un tributo lleno de admiración por ciertos comunistas vivos e irreprochables. ¡Ah! y además, un loco amor por Alemania y la denigración burlona del patriotismo bovino (de los rusos) en los pri-

Notorios y
notables
confiesan
qué
han
leído

LA MESA
DE • LUZ

meros años de la guerra. En una palabra, el editor, al igual que mi propia caja torácica, tiene que contener todo (...) Es un libro de VERDAD, al que van a desgarrar todos con sus dientes... salvo los verdaderos, la gente sin prejuicios, quienes saben que la verdad es tráfuga; y esos son muy pocos."

Bebo el agua, doy de beber al sediento y comienzo a leer: Octubre, en el tren (notas de esos días); "Dos días y tres noches sin un bocado y sin un trago de agua (la garganta apretada)". El Kremlin y todos los monumentos han sido destruidos. Los edificios son dinamitados con los junkers y oficiales que se han negado a rendirse. Serguei Efron, marido de Marina Tsvetaeva era uno de esos junkers, cadetes de la

Academia de Moscú que en el 17 se apoderan del palacio y son vencidos por la artillería de las tropas revolucionarias. El se salva e incluso se convierte en agente de Stalin, lo cual no le ahorra su fusilamiento en 1939; pero esto no lo sé de inmediato, sino en posteriores investigaciones a las que me lleva la inquietud por esta escritora brillante, absolutamente singular en sus tiempos: la soledad, el ostracismo, las pérdidas, el sentido crítico siempre mordaz, una religiosidad despojada de toda beatitud, la transgresión de cualquier frontera, incluida la del hombre, la sed y la miseria, por pura energía poética y fuerza inteligente, todo eso llena mis noches de imágenes y el libro se sigue escribiendo aun en sueños.

"La vida entera se divide en tres periodos: el presentimiento del amor, el acto de amor y el recuerdo del amor", dice un interlocutor imaginario, y ella prosigue: "Y el del medio dura desde los cinco hasta los setenta y cinco años, ¿no es así?". En otro fragmento de su diario íntimo se lee, sobre el amor: "Para un acuerdo completo entre almas hace falta un acuerdo de la respiración, porque ¿qué es la respiración sino el ritmo del alma? En consecuencia, para que las personas se comprendan es necesario que caminen y se acuesten una junto a la otra". Es cierto, me digo, hay que tenderse unos o unas junto a los otros o las otras, en un espacio de verdad.

"Debería abreviar en ti por litros, pero te bebo por gotas que me hacen toser..." La noche está encerrada en su caja verde. El agua se ha terminado en los dos vasos. Tengo sed y los espíritus están sedientos.



Foto: María Julia Bertotto

LA MUJER PUBLICA

Una columna de María Moreno

Margarethe y ni falta que hace Fausto

Las películas de Margarethe von Trotta tratan de amores aún no cantados sino a medias palabras y sin que revelen el secreto de los resistentes —que no debe confundirse con el pudor de los oprimidos— de como reemplazar una Administración de la vida por una Ética —por eso la insistencia argumental en el sacrificio militante, el aborto, el suicidio, la decisión de ser madre— y de cómo devolver la lozanía a unas aspiraciones martirizadas por la posmodernidad: "Compromiso", "conciencia", "destino". Eso no convierte a su obra en sirvienta de una causa, condenada a la monserga didáctica y esperanzada en que el arte cambie el destino del mundo. Tampoco se abstiene de meterse en esas aguas. Lo que sigue es la "devolución" de una seguidora aplicada si bien no experta que se atreverá a culpar a la pasión si las escombreras flores de su retórica no logran encubrir su ignorancia. Las hermanas alemanas, Rosa Luxemburgo y Lúcidia locura son, en la Argentina, las únicas pruebas fácilmente encontradas para estas asociaciones.

Para un amor sin nombre

Las películas de Von Trotta ponen en escena la amistad entre mujeres. Pero ¿qué significa esta palabra? No se trata de "uniones homosexuales con instintos coartados en su fin" como definía Freud al vínculo civilizador entre varones y que dio madera a la Iglesia y al Ejército. No es la pregunta por la propia femineidad lo que nos lleva hacia las otras mujeres, tampoco la homosexualidad. Entre Olga y Ruth, en-

tre Rosa y Louise Kausky, entre las hermanas Julianne y Marianne hay, con sus diversos grados de intensidad y "sublimación", un sentimiento sin nombre, de ahí el escándalo que suscita. No tiene aún historia, no ha sido coagulado por el lenguaje. Imposible de blanquear de erotismo por el mero hecho de que no hace jugar la genitalidad, ni de reducir a un lesbianismo tasado por un falocentrismo exhausto. Amor que da vida una y otra vez sin que haya nadie colmado ni nadie exangüe, amor que busca el regazo y no el pubis aunque no niega que allí debajo hay un idéntico sexo de mujer. Escándalo del guardián cuando Rosa Luxemburgo se deja caer sobre la falda de la amiga durante una visita carcelaria y de la guardiana cuando Julianne y Marianne desnudan sus pechos como en un espejo que duplica una vez más la fuente de la vida e intercambian sus sueters y, con ellos, el calor de sus cuerpos; del marido mirón que espía a través de la ventana las risas locas de una intimidad donde la cabeza de Ruth reposa sobre la falda de Olga.

Amistad sin patrones, amor sin nombre que también podría asimilarse a una palabra extraña: mismidad. Como si la lucha democrática de Julianne, la radicalización de Marianne, la rebeldía infantil de una y la pasividad filial de la otra que poco a poco se van transmutando, el compromiso único que une el destino de las dos hermanas a partir de la muerte de la más intrasigente, fueran como las corrientes diversas de un mismo cuerpo, como si las mujeres hubieran dado una vuelta de tuerca al mito de la reencarnación volviéndolo sin-

crónico. Feminismo lunar que va más allá de lo político, desesperanzado sin llegar a ser escéptico. Ni verde ni rosa. Basta recordar la terrible belleza de esos cuerpos que caen, exilados de los otros, separados de la causa por la Vida: el de Marianne en su féretro —la apertura de sus ojos muertos parece durar una eternidad y por ello pasar la acusación de la Historia—, el de Julianne alimentado con suero como si esa muerte le hubiera quitado la propia vida, el de Ruth ante el suicidio de su hermano joven y sensible (¿femenino?), el de Rosa sobre el camastro de prisión donde una mucosa austera encierra todo el luto por el joven soldado que fue su amante. Pero también la alegría pagana de las niñas que ríen ante la taza de té, de las hermanas que deponen el encono para recordar ese instante; de Ruth y Olga bebiendo en un bar del desierto; de Rosa acurrucada en un lecho junto a una niña mientras canta con ceño militante una canción de amor.

Los niños del siglo

Si la hombría debió haber sido siempre la capacidad de soportar la diferencia, la de amar sin dominación y sin mensurar la entrega, la no aceptación de la moral del



sacrificio heroico y del relevo de la ley; la convivencia con la comprensión de que la mujer no es ni un nido ni un trofeo; son los niños de Von Trotta los verdaderos hombres. Ese que calla y reniega de la anexión al padre (Lúcidia locura), silencio de resistente que se interrumpe para hablar del amor rasamente, es decir sin el peso jerarquizador del parentesco, con una madre a quien no le pide amparo eterno, sino sólo que no se suicide, que deje de fosilizarse en dadora de vida y se mantenga en vida. Ese joven militante que cobija el amor de Rosa, aún no iniciado en las deudas de la virilidad con la fratria, capaz de llorar pero también de no sorprenderse de ser el hijo y el camarada de Clara Zetkin, el amante de un líder sin pene.

Sobre todo aquél sobre cuya imagen se cierra *Las hermanas alemanas* y que exige conocer su propia historia con la misma rudeza con que su madre exigía desde la cárcel carismos elementos de maquillaje —menos por capricho que por sustraerse al mundo de la necesidad—. Niños afines a las mujeres en su no ser o no ser aún, remisos a transmitir lo dado. Hijos de la violencia quizás, pero no de aquella concebida como opción y que se asimila toscamente al "terrorismo" y olvidada como respuesta de la Historia cuando un movimiento paulatino o espontáneo, agitado por fuerzas diversas decide reconocerse más allá del deseo del otro y acabar con otra clase de violencia: la que consiste en renunciar a la propia existencia. Que la trama compleja entre sexo y política en las películas de Von Trotta carezca de dulzura y ponga a menudo a la muerte sobre el tapete no debe sorprendernos. Cuando se carece de ambición es fácil simplificar a Sartre: el compromiso nace de haber visto demasiado. De nada sirve cerrar los ojos, las imágenes no cesan como cuando se termina de mirar un film, por ejemplo ese que revela a Julianne y Marianne los campos de exterminio nazi, ellas trabajan en la memoria y sellan nuestras acciones: que el cine sea al mismo tiempo un arma y una forma de eternizar la materia del mundo, no es ningún azar.

RIPIOS NACIONALES

Una columna de Marcos Mayer

Por una definición del género

—Nos hallamos en *Ash Paltn*.
—¿Cómo? ¿No decía usted que ésta es la Bahía del Buen Suceso? La carta náutica...
—Sí; pero los onas la llaman *Ash Paltn*.
—¡Ah!

¿Qué hace que perdamos en este diálogo toda la musicalidad que vencerá en una lengua que nos es extranjera?

¿Por qué la exclamación final nos hace sentir esa abrumadora sensación de tontería que nos mantiene con el (sic) a flor de lápiz?

Esta muestra, parte de ese obscuro viaje al Sur que escribiera, sin ánimo de resumen, Roberto Payró, bajo el título de *La Australia argentina*, revela en su forzoso minimalismo, un profundo malestar en nuestra cultura.

Estamos ante un fenómeno poco estudiado: la permanente presencia del ripio en nuestras letras. El mismo fenómeno que aparece perpetrado por el teleprofesor León Benarós (¿cuán prologuista es!) al obtener, al mismo tiempo que se desempeñaba como sesudo jurado de *Odol pregunta*, un premio municipal de poesía forzando al obelisco a rimar con durazno pisando o al que llega con tanta facilidad Ernesto Sábato



to (a la vejez, acuarela) al ensayar esta comparación: "Alejandra lo miró con una expresión que podía ser la mueca de un explorador a quien se le pregunta si en el Amazonas está muy desarrollada la industria automovilística".

Casi cada escritor argentino es una letra en el catálogo infinito del universo rocoso del ripio, pero antes de iniciar la abundante cosecha es menester definir la naturaleza del objeto a estudiar. Los reales y españoles académicos, tan adjetivos, proveen múltiples acepciones:

Ripio m. Residuo que queda de una cosa. // Cascado o fragmentos de ladrillos, piedras y otros materiales de obra de albañilería desechados que se utilizan para rellenar huecos. // Palabra superflua que se

emplea con el solo objeto de completar el verso. // Conjunto de palabras inútiles o con que se expresan cosas vanas en cualquier clase de discursos o escritos.

Piedra y palabra, casi diría Atahualpa, tosquedades con pretensión de monolito que hacen hiatos, a veces con pronóstico terminal, en el discurrir de la lengua.

Pero como resulta que estos académicos saben sobre todo de las nieblas unánimas, de la picaresca azorinesca y se encandilan con las florifrituras de ese nuevo maletero que cavalgaras en Covarrubias, desconocen nuestros impecables caminos de ripio y poco saben de la extensión tan significativa de la palabra ante el malhumor y la escasa (aunque presente) diversión que nos provocan los desaprensivos que firman ejemplares en ciertas ferias.

El ripio, ¿un género de la patria? Caminos pedregosos, letras intransitables, candidatos inviolables. Tal vez sea cierto y fatal que la realidad avasalle las murallas de las mediaciones que tanto nos ha costado aprender y clasificar.

Teoría, mito, historia

Allá por los años 20, Borges descubre y botonea ripios en el *Lugones de El libro de los paisajes*, un defecto de minoridad rimadora en un poeta, reconocido por nuestro vate nacional, entonces en ciernes, como mayor. Aproximaciones a las recientes teorizaciones de Deleuze y su amigo Guattari: el ripio, podría postularse, esa lengua menor que socava constantemente los cimientos de una lengua mayor.

Urge explicar esta permanencia. La historia, la vieja partera, hermanito, susurra un vozarrón de un escritor con preten-

siones ciudadanas. Veamos.

Para triunfar en Atenas era necesario ese elegante e innato don de la oratoria, mas, el joven que respondía al nombre de Demóstenes, sufría el humillante y metrallesco defecto de la tartamudez. Cuenta la leyenda que para no frustrar su vocación de ateniense próspero imaginó una solución: a la vera del mar y colocando bajo su lengua los cantos rodados que depositaba a sus pies el Mar Egeo, ensayaba interminables discursos a voz en cuello. El mito nos provee la matriz de la primera regla elemental de parentesco, la piedra en convivencia familiar con la palabra. Ripio, místico sustento de la oratoria.

En el plano de la historia hay que andar mucho, hasta fines del siglo XIX. El francés y decadente Theodore Banville (difundido entre nosotros gracias a los diplomáticos oficios de ese brillante poeta y sublime chupamedias que fue Rubén Darío) intentaba, a desgano, una defensa —que linda con la ejemplificación— del fenómeno del ripio:

"En la poesía la sola cosa esencial es encontrar la rima, para componer una poesía sobre un asunto cualquiera es preciso, ante todo, conocer las rimas sobre este tema. Lo demás, la soldadura, todo lo que el poeta ha de añadir para rellenar los agujeros con su mano de artista y de obrero, es lo que se llama los ripios. Los que nos aconsejan que evitemos los ripios me proporcionarían un gran placer si se pusieran a atar dos maderos, el uno al otro, por medio del pensamiento".

Banville amenaza, coartada de la materialidad de la lengua mediante, la fatalidad del ripio. Allí, él.
(continuará)



Néstor Perlongher

Dos libros de poemas —Austria-Hungría (1980) y Alambres (1987)— bastaron a Néstor Perlongher (Avellaneda, 1949) para ocupar un lugar preeminente entre los vates criollos. Una escritura que tiende a la proliferación, a la ocupación del espacio con palabras que enuncian desaforadamente emblemas de la femineidad y cuestionan la tradición literaria argentina, lo vincula a lo que se ha dado en llamar neobarroco. El prefiere hablar de neobarroco y alguna vez lo definió como "un uso bélico del barroco áureo". Ganador del premio Boris Vian por Alambres, Perlongher tiene en el camino de la imprenta otros dos libros poéticos: Par que Lezama y Hule, y además es autor de dos libros de antropología social: El fantasma del SIDA y El negocio del deseo. Actualmente vive en São Paulo.

1) ¿Qué fue lo primero que escribió?

—Un poemita ridículo sobre la provincia de Buenos Aires a los 7 u 8 años. Después, en el secundario, gané un concurso inspirándome libremente a partir de un disco arabizante.

2) ¿Recuerda cuáles fueron sus motivos?

—Cierta manía de introspección. Un afán de guarida, no soportar el mundo.

3) ¿Quién fue su primer lector?

—Algunos compañeros (pocos) de la escuela. Yo era un tanto excéntrico, me juntaba con las chicas, no me daba con los varones. Escribir, a esa edad, tiene algo de femenino. Pero mi seducción era forzada e implacable, ya que perseguía a mis esquivos lectores.

4) ¿Cuáles fueron los primeros comentarios que recibió sobre esos textos?

—Algunas profesoras me estimulaban. Los compañeros del Comercial de Avellaneda me miraban con desconfianza: poesía era cosa de maricones. Ya a eso de los 15 ó 16 años comencé a buscar círculos más favorables. Un secretario de Cultura de Avellaneda me llamó la atención sobre la abundancia de "párpados", "sombas" y "almohadas" en mis primeros versos (un efecto algo hipnótico). Un poeta, Héctor Berra, dueño de una librería local, me dijo que mi poesía no era ni buena ni mala, apenas regular. Y me dejó participar en un recital de adolescentes, donde aparecí, tardíamente existencialista, todo de negro.

5) ¿Conserva algún rasgo de aquella escritura?

—En algún lugar deben estar, las cosas se pierden con las mudanzas.

6) ¿Qué estaba leyendo en ese momento?

—Cuando era más chico, la colección de aventuras de Bomba, un Tarzán sensual del Amazonas. Después, todo lo que pasaba por mis manos (que no era mucho, crecí en una casa prácticamente sin libros: el libro era una cosa que ocupaba espacio): ampulosas colecciones de "Trozos escogidos", novelas aisladas de Somerset Maugham o D. H. Lawrence, novelones amarillentos de la Thor. A las novelas de Julio Verne le salteaba las descripciones y leía los diálogos. También libros escogidos, con estampas de una crueldad fascinante. Después, durante el secundario, Güiraldes, Alfonsina Storni, Neruda (recuerdo que escandalicé a la directora pidiendo el Canto general como premio); Góngora me deslumbró.

7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?

—Como ya dije, había en casa cierta aversión a los libros. Me las ingenié a través de la escuela, indicaciones de las profesoras, préstamos de una tía que estudiaba abogacía.

8) ¿En qué idiomas lee?

—En castellano, portugués, francés. A contragusto, en inglés. Para leer poesía, casi siempre en español, pues se trata de un trabajo con las intimidades de la lengua.

9) ¿Qué autores tuvieron más importancia en su formación?

—Entrecruzamientos múltiples, somos un pastiche de ecos y de voces, "agenciamentos colectivos de enunciación", diría Deleuze: "una soledad infinitamente poblada". Pero los que más me nutrieron —la poesía es un elixir— fueron los surrealistas (como Enrique Molina), el "Aullido" de Allen Ginsberg pasado por Góngora y Lezama (una verdadera intoxicación narcótica), Sarduy y, entre los argentinos, mi encuentro con Osvaldo Lamborghini fue decisivo.

10) ¿Cuál es su poeta favorito?

—Góngora, Lezama Lima. Pero también Artaud.

11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?

—Muy de vez en cuando, las veces que viajo a Buenos Aires, una vez por año. Pe-

ro ahí aprovecho y los veo a todos de un tirón. Felizmente San Pablo es una ciudad bastante cosmopolita y de tanto en tanto llega alguien. No obstante, estoy bastante aislado, no me he integrado a los círculos poéticos locales —entre otras cosas porque escribo en un español ilegible. Eso crea un problema, que es la falta de un auditor inmediato, pero obliga a pulir y burlar a solas hasta el éxtasis o el hartazgo.

12) ¿Tiene amigos escritores? ¿Quiénes son?

—Algunos, no muchos. Cuando voy a Buenos Aires no dejo de ver a Arturo Carrera, Tamara Kamenszain, Hugo Savino, Víctor Redondo y la gente de Último Reino, y otros más jóvenes que harían la lista fatigosa. Extraño las tertulias, la charla no es una institución muy brasileña que digamos, los bares no tienen mesita y si una barra donde uno habla de cara al lavacopas, en medio de un barullo de radios infernales. No hay esa pasión argentina por la polémica. En compensación, tampoco te patrullan con confesiones de interpretación salvaje, hay cierta cortesía de la distancia. Con algunos escritores me correspondo o correspondía. Tengo saudade de los (dispersos) encuentros con Roberto Echavarrén, poeta uruguayo que vive en New York. Charlo bastante con otro uruguayo, Carlos Pellegrino, que viaja mucho al Brasil.

13) ¿Tiene enemigos escritores? ¿Quiénes son?

—Prefiero no enterarme.

14) ¿Pertenece a algún grupo?

—En forma fija, no. Pero deambulo por todo lo que sea alternativo, contestatario (ruinas del *underground*), nómade. Últimamente, menos. Los lazos de sociabilidad se han aflojado un poco en el Brasil, y la extranjería pesa.

15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?

—Digo lo que me viene a la cabeza: Ubú, K., el Marqués de Sebregondi, tal vez un poco Larsen o Molloy, y, entre los más recientes, la Kitty de La luz argentina de César Aira. Y podría seguir y seguir —como con la Cadillac de Cobra— pues depende de los bloques volubles de memoria, de afectos puntuales, insistentes en su fugacidad.

16) ¿Qué personaje femenino se acerca a su ideal de mujer?

—Divina, de Genet.

17) ¿Qué frase de la literatura cita con más frecuencia?

—Una de Deleuze, ya citada. De Lezama Lima: "Deseoso es aquel que huye de su madre". Varias de Osvaldo Lamborghini: "Paciencia, culo y terror nunca me faltaron"; "¡Jamás seremos vanderistas!". Boutades de Sarduy: "Lo primero para hacer la revolución es ir bien vestida". Y otras joyitas que encuentro por ahí, al azar, y presumo que encajan.

18) ¿Cuáles son los rasgos definitivos de su estilo?

—Pregunta de/a crítico literario. Arriesgo: cierto embarcamiento (no decir nada "como viene", sino complicarlo hasta la torsión) amanerado o manierista, y, al mismo tiempo, una voluntad de hacer pasar el aullido, la intensidad. Una forma rigurosa (volutas voluptuosas) para una forma en torbellino. Y siempre el desafío de perderme en las maromas de las letras, efluvio saltarín, en el límite de la insensatez, del sinsentido. Ya hablé de un "barroco de trinchera", cable a tierra. O de un "neobarroco", que se hunde en el lodo del estuario.

19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

—Alambres.

20) ¿Qué efecto le producen las críticas sobre su obra?

—Me interesan, ya que suelo jugarme a la polisemia y me sirven de referenciales en el pantano. De todos los viajes que uno hace sobre sus propios textos, acaba no sabiendo cuál es el recurrente. La crítica co-

rre el riesgo de imponer una sobredefinición, pero también dispone mapas, cartografías itinerantes de lo insalable.

21) ¿Cuál es la opinión sobre usted que más le molestó?

—Que los efectos de frivolidad (superficie labrada, textil del brillo: simulacro de banlones y fajas) sean leídos, significativamente, en detrimento de una supuesta "profundidad" (la que no es, diría Foucault, sino un plegue de la superficie que se estira). Y, en esa misma dirección, que se infiera o sospeche, arguciosamente, un "torremarfilismo" en esa procura de iridiscencias veloces que le den, indecisas y ebrias, una forma (precaria, provisoria) al éxtasis dionisiaco o al desequilibrio batailleano. La poesía experimenta, pienso, un "plano de expresión", cuya "armonía" se ponga, por así decir, al servicio de las convulsiones intempestivas, de las microtragédias del deseo, sin pretender "significarlas", sino, a lo sumo, trazar, en el dolor (gozoso) de la "extracción de la piedra de la locura", leves líneas de fuga que intensifiquen —que hagan resplandecer en su reverberar— los estremecimientos del alma, las derivas (monacales?) de la pasión, los arrebatos o aun la fijeza. La contraposición (o adscripción, según los casos) a la llamada "poesía social" me molesta de lleno, pues lleva implícita toda una reducción, mampostería acartonada, a cierta formalidad legalista, que no da sino cauces asfaltados al remolino de los afectos. Y que se tome este trabajo fronterizo ("contra" o a espaldas del sentido) por un "ludismo" que rima con "boludismo".

22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

—Aislamiento. Locura esclavizante (las yemas a las teclas). Silencio. Guaraní, té, cigarros. No tener demasiadas cosas que hacer, sobre todo que leer, que escribir, pues si no el mambo se disipa en lo inmediato. La menor interferencia posible. A veces, hojear algunos libros de poesía, o inclusive textos anteriores, para ponerme en clima. Disponer de una noche sin urgencias, sin compromisos. Tiempo para huevear en huecos devaneos. Y, lo más importante, una fuerte dosis de energía: *aché* (la fuerza en el paganismo afro).

23) ¿Cuáles son las etapas de su trabajo para llegar al texto definitivo?

—Siempre escribo a máquina (extraño una vieja Hermes Baby ya desvencijada). Voy por tiradas, dejo fluir, velocidad en el frenesí. Un "método" (?) un tanto antológico: después leo y releo infinitas veces para ver qué sobrevive a las innumerables pasadas pesimistas o escépticas. Poco es lo que queda: a veces un poema aislado en una serie de diez o quince. Otras, menos que eso, alguna línea, nada. No tengo problemas en desechar lo que, aun por lo más mínimo, "no me suena". Y todo tiene que brillar, iridiscencia.

24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

—Una serie de poemas (relativamente cortos para mi hábito) titulada provisoriamente "Yagé", "inspirados" en la experiencia del Santo Daime (y que algo le deben al Cuaderno del peyote, de Carlos Riccardi, a pesar de no haber una intención "descriptiva", sino más bien "sensitiva"). Pero aún pasarán por un largo proceso de observación. Sudamericana amenaza publicar mi Par que Lezama este año. Y tengo otro poemario en observación, Hule.

25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

—Deliro siempre con libros que no salen de la sombra. Esa tensión hacia lo no escrito hace de acicate o de condena. Pero son sueños laxos, que no vale consignar, pues se disipan.

26) ¿En qué país le gustaría vivir?

—Tal vez en Argentina, si no fuese tan autoritaria, hiposensual, decadente —o sea si fuera, vaya ilusión, "otra" Argentina, sin que para ello hubiera que recurrir (espanto

ahuyentador) al Despoblador de Beckett. Acaso en Bahía, Brasil, si hubiese allí cómo mantenerse sin desmantelarse. El exilio, aunque tenga sus lánidos horados, desterritorializa. Y parece que no hay vuelta, se territorializa en la desterritorialización, un nomadismo de la fijeza.

27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

—Delíremos. En la Francia de los Años Locos. Ser chamán en el apogeo de los reinos africanos del candomblé. En el furor del caucho amazónico, como Fitzcarrald. Más lejos, participar en los rituales dionisíacos de los griegos. Como dice Lezama, la escritura, entre los vapores de los polvos para el asma, induce una suerte de desterritorialización fabulosa: "Con sólo cerrar los ojos mientras froto la lámpara mágica, puedo revivir la corte de Luis XV y situarme al lado del Rey Sol, oír misa de domingo en la catedral de Zamora junto a Colón, ver a Catalina la Grande paseando por las márgenes del Volga congelado o trasladarme al Polo Norte y asistir al parto de una esquimal que después se comerá la placenta" (otra de las citas que reitero con deleite).

28) Si le aseguraran impunidad, ¿a quién mataría?

—A los que, por ejemplo —fascismo cotidiano—, te largan el coche encima cuando cruzas la calle, deporte raro frecuente en el Brasil. Y a otros fascistas no tan "micro": disparar a las botas de la pesadilla azul.

29) ¿A quién resucitaría?

—Incitación a la Mesa Blanca (simulacro transigrante que puede servir, como al protagonista de *Pequeñas manobras* de Virgilio Piñera, de refugio). Trashumaria, al tuntún, a Camila O'Gorman; a un amiguito trozko-gay, el Zampi, que subió en las listas de desaparecidos; a una pareja de colegas sociólogos, Mario Isola y Ana Kumiec, chupados en los pozos; a otro amigo, el médico Marcelo García, quien, sofocado su "devenir Juana de Arco", avanzó contra un tren en medio del terror.

30) ¿Cuál es el hecho militar que más admira?

—Las Cruzadas, una fuga de masas. Los malones, en el clima de Ema, la cautiva. El Sitio de Montevideo —pero del lado de la Comisión Argentina y de las zozobras del Pardejón Rivera. Épicas insurrecciones: la Comuna de París, el Mayo Francés, el Cordobazo.

31) ¿Cuál es la reforma que más estima?

—A pesar del prurito burocrático, la supresión de ciertas leyes y "edictos policiales" que inhiben (y reprimen) las libertades cotidianas, sobre todo la de circulación, y el derecho a la diferencia. En el caso de la Argentina, resultan particularmente aberrantes abusos como la "averiguación de antecedentes" y el "2º H", que pune los deambuleos eróticos. Sería un alivio mínimo.

32) ¿Cuál es su personaje favorito en la historia argentina?

—La ya mencionada Camila Gombrowicz. Tanguito.

33) ¿Tiene o tuvo alguna militancia política? ¿Cuál?

—Juvenilmente, en el trozkismo estudiantil y en el FLH. Sin llegar a militador (palabra sospechosamente ambigua), trato de mantenerme al tanto de los movimientos alternativos de minorías. Sé que los límites actuales de la política son estrechos y anacrónicos, pero tampoco me seduce la avinación del posmodernismo a lo Baudrillard. Las mutaciones que me interesan pasan más bien por lo microscópico, por lo molecular, en cierto sentido por lo existencial, sin dejar de ser colectivas o, mejor, "neotribales".

34) ¿Tiene algún fanatismo?

—Creo que tuve algunos, pero han ido perdiendo ímpetu. Tal vez conserve un de-

jo en los afectos personales, cierto perderse en el impulso —exaltaciones pasajeras.

35) ¿Cuál es su cuadro predilecto?

—"La libertad guiando al pueblo", más por lo que llamo "efecto Delacroix": embriaguez de la pasión revolucionaria. Las puntillas de Seurat. Caravaggio.

36) ¿Cuál es su olor favorito?

—El almizcle.

37) ¿Qué deportes practica o practica?

—Ninguno. Trauma de la "Educación Física" del secundario, no soporto la gimnasia ni el deporte.

38) ¿Cuál es su comida predilecta?

—Lenguado al Roquefort. Un arrollado llamado Pío Nono.

39) ¿Cuál es su bebida favorita?

—Un buen vino. El mazagrán de La Paz. Pero ahora casi no bebo.

40) ¿Tiene algún vicio o adicción?

—No los llamaría de esa manera, apenas ciertas predilecciones. Me hace acordar a la advertencia de un taxiboy: "Yo lo hago por interés, no por vicio".

41) ¿Cuál es su nombre preferido?

—¡Es algo tan cambiante! A veces me gustan nombres como Diego o Gonzalo, u otros brasileños, como Valdir o Djanira. Pero me tengo que quedar, por esos chistes de la historia, con Rosa.

42) ¿Cuál es su chiste predilecto?

—Algo banal y reviejo: una inversión de la fábula de la hormiga y la cigarra, donde esta última, a despecho de la versión conocida, se engancha en pleno invierno con un rico escarabajo, que la lleva de luna de miel a París. La perpleja hormiga le encarga, ya que va a París, que le transmita sus puteadas a Lafontaine.

43) ¿Qué materias eran sus puntos débiles?



Foto: Magdalena Schwarz

—Matemáticas (pasé aprendiendo todo de memoria). Había materias que detestaba, como Contabilidad y Merceología (!). Curiosamente, Mecanografía.

44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

—Me gustaría entender más de física moderna y de lingüística.

45) ¿Cuál es su música favorita?

—Curto la percusión: por ejemplo, Naná Vasconcelos. Otros músicos brasileños, experimentales: Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Paulo Moura.

46) ¿Qué siente al cantar el himno nacional?

—No se puede evitar algún cosquilleo, en el medio de la intranquilidad que la exaltación patriótica suscita. O evocar la visita de la inspectora, saliendo del Fiat con un tapado de piel, atizando el nerviosismo de la formación milico-escolar.

47) ¿Cómo definiría la argentinidad?

—Sería una forma domesticada, blanduzca, de la extranjería, ya que uno no puede estar, esquizo, más que afuera. Pero también un terciopelo de calles y de roces, un estado de cuerpos asaz rígido, mas cuyas emulsiones se pringan de un olor familiar, acochambreado: lo de uno. Torpor orgánico, semianimal, que lleva a echarse en los cojines conocidos, aun a despecho de la pesadilla católica y los desfiles de lápidas, marmóreos caquis. Significativo que en una sociedad tan homogeneizante y controladora como la argentina, los diferentes de todo pelaje se vean impelidos a codearse en heteróclitos reductos que mixturán punks, tráfugas del circo, nómades de café y todo el carnaval minoritario, eslabonando complicidades intempestivas entre los intersticios del panóptico (ojos de los servicios, porteros y vecinos). La Argentina de mis afectos —perdónese la pretensión— sería la de esas socialidades menores —una especie de "Argentina menor"— con sus alianzas, angustias, expansiones. Es triste reconocer lo lejos que estamos.

48) ¿Convive con animales?

—No. Aunque me gustan los gatos. Pero temo no saber cuidarlos.

49) ¿En qué ocupa su ocio?

—En echarme, yerta yacencia, hojeando un diario viejo o una novela leve.

50) ¿En qué medida su condición de escritor ha influido en su relación con las mujeres?

—Produce —o eso es, al menos, lo que me imagino— una sensación de extrañeza, como si estuviesen frente a alguien que, pese a su insignificancia, "se las trae", remodelase un secreto.

51) ¿Qué películas vio varias veces?

—Livia de Visconti. La japonesa El Imperio de las pasiones. Los enanos también comienzan pequeños de Herzog. Querelle de Fassbinder. Vería de nuevo varias: la alemana Tiro de gracia y la polaca Madre Juana de los Angeles, entre ellas.

52) ¿Qué medios de prensa lee?

—La *Folha* de S. Paulo.

53) ¿De qué vive?

—De un escaso salario como profesor en la Universidad de Campinas, a 100 km de San Pablo.

54) ¿Cuál es su relación con el dinero?

—Decididamente conflictiva. Me contengo en nimiedades y despilfarro en libros. Potlachs irrefrenables, no consigo entrar en una disciplina austera. Ni dejar, con ello, de vivir modestamente, tipo campamento en devenir aduar.

55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

—Un relumbrón de éxtasis. Un instante —si perecedero, persistente— de fusión, de salida de sí. Raras joyas de una duración intensa.

56) ¿Qué día de su vida recuerda más especialmente?

—No quiero revelar secretos.

57) ¿Qué le produce más vergüenza?

—Meter la pata. Dejar escapar cosas terribles. O abatarme en una reunión importante y caer en una impasible voluntad de nada.

58) ¿A qué le teme más?

—Al terror.

59) ¿De qué se arrepiente?

—De no haber tomado, en disyuntivas, decisiones más rápidas y audaces. De no reunir, a veces, fuerza para la obra, por fatiga, pereza, o simplemente huevo.

60) ¿A quién desprecia?

—A los botones.

61) ¿Qué detesta por encima de todo?

—El machismo. El racismo.

62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

—Que se cortase, diluyéndose, la vena escritural. En el otro extremo, una reclusión hermética, que orillase el rechazo.

63) ¿Cuál es el principal rasgo de su carácter?

—Si no hay un yo, si somos todos multiplicidades, resulta difícil unificar los rasgos de un carácter. Se lo puede tomar por dispersión; o, también, por voluntad de conexión. Tal vez, cierta pasión por límites, por asomarse a los abismos, por irse, pero tallada —al menos eso se pretende— con el rigor de un aurífice.

64) ¿Cuántas horas duerme?

—Duermo bastante, unas 9 horas por noche. Y a veces no resisto echarme un cacho.

65) ¿Cómo le gustaría morir?

—Casi durmiendo, en el éxtasis opiáceo de un suplicado chino, sin dolor, y sin incrustaciones hospitalarias.

66) ¿Cree en Dios? ¿En cuál?

—Si se trata del monoteísmo judeo-cristiano, soy totalmente ateo o anti-teo: no soporto la Iglesia. Pero desde que llegué al Brasil me impresionaron los paganismos más o menos sincréticos, como el candomblé de estirpe africana y, más recientemente, la religión del Santo Daime, de origen amazónico, que sacraliza la experimentación de la poderosa ayahuasca (o yagé), de una forma altamente ritualizada, en que las *mirações* (visiones vibrantes) son ritmadas con himnos de un profuso sincretismo, con fuertes componentes de catolicismo popular. Para dar una idea, la flamante Iglesia del Santo Daime en San Pablo lleva el nombre de "Centro Eclético de Fluyente Luz Universal Flor de las Aguas". Se trata de un acceso directo a la experiencia divina, a través de la bebida sagrada. Se me ocurre pensar, más que un Dios, una multiplicidad proliferante de entidades divinas que denominan, por así decir, estados intensivos, señales de tránsito de intensidades —como Lyotard detecta en el recargado politeísmo del Bajo Imperio Romano. Lo que se siente, sí, es que hay una fuerza extática en movimiento.

67) ¿Cuál es su divisa?

—No se me ocurre ninguna.

68) ¿Qué habría querido ser?

—Uno va siendo lo que le sale. Algunos rumbos trunco: político, periodista, tal vez prosista. En un plano más radical, me gustaría ser negro. Ser un traidor a la raza blanca. Ser es devenir: devenir negro, devenir mujer, devenir loca, devenir niño.

69) ¿Para qué sirve un escritor?

—Para divertir la magia, desfigurar, confundir, desperdigar las palabras de la tribu. Se intuye en la poesía un eco oracular, pero no son sino los pliegues de los volados de diosas erráticas y polimorfos. La poesía moderna —red molecular, círculo de filatelistas—, trabaja directamente en el plano del lenguaje, para el lenguaje. ¿En qué medida no podría esbozarse, simplificada, una tensión entre fuerza y forma, entre fuerzas intensas y materiales de expresión? La labor poética apuntaría a la médula del sentido, de los sentidos codificados, instituidos. Hasta dónde llega el vaciamiento, en qué vacuola resplandece el vacío.



La Ilustración en el Río de la Plata. José Carlos Chiaramonte. Puntosur. Buenos Aires, 1989, 364 págs.

Comentar un libro que desmitifica con rigor creencias y valores harto arraigados en la historia e historiografía nacionales, puede consistir en un acto de sustitución o permuta de mitos. Pero, tratándose de *La Ilustración en el Río de la Plata* de José Carlos Chiaramonte, esas tentaciones son casi impracticables dado que dicho rigor, y cierta ascesis conceptual, más la decisión de dejar que la historia "hable" a través de documentos, transporta al lector antes a los escenarios que a la querrela de las interpretaciones.

El texto, casi un largo ensayo que ordena el sentido de más de cuarenta documentos cuidadosamente seleccionados y ordenados, deja ya muy poco lugar para cierta historia "oficial" que forjó, entre otras idealidades, la suposición de que las ideas ilustradas descendían de los arcos, como las mercancías y los extranjeros y que, adoptadas sin reticencias ni resistencias, forjaron a los patriotas revolucionarios que dieron "luz" a la incipiente nación.

Para el autor, y la documentación es incontestable en ello, las cosas fueron muy otras. Una clave hermenéutica debe buscarse en las vicisitudes político-institucionales de la España borbónica del siglo XVIII y en ese fenómeno ("paradojal" dice J.C.C.H.) ideológico denominado "Ilustración católica". Paradojal, pues se inscribe en el conflicto polarizado entre la dimensión racional del saber humano (ciencia, filosofía) y los dogmas provenientes de la revelación divina. Es un conflicto que se encarna y se desarrolla en el seno mismo de la Iglesia española y su análisis, dice el autor, debe inscribirse dentro de una historia "institucional" de las ideas. Es cierto que también interviene en todo ello la corona española (por ejemplo el "regalismo"), pero las luces que llegan al Río de la Plata lo hacen por la vía de esa disputa eclesiástica de sectores internos a ella.

Chiaramonte expone la situación de la segunda mitad del siglo XVIII español y cierto caso paradigmático en el debate de las nuevas ideas que se enfrentan a la dominante y anacrónica escolástica: el padre benedictino Feijóo. Este religioso, aunque no el único, contribuyó de manera notable a la circulación y conformación de una verdadera cultura clandestina dentro del territorio español. Con el nombre de jansenismo (vieja teoría agustiniana) se aludía acusatoriamente contra todo lo novedoso que amenazaba, decían, contra las costumbres eclesiásticas. El terror al relajamiento de las mismas fortalecía a los impulsores de las nuevas ideas; el "newtoniano" Feijóo es admitido por el Papa y, entonces la mejor política fue asimilar lo asimilable: generar una leve apertura al pensamiento cartesiano y contrarrestar así la filosofía y la ciencia "positivas". Esa fue la conformación de la paradojal "Ilustración católica" y ése fue el dispositivo cultural clave para comprender las formas de llegada y de las ideas ilustradas al Río de la Plata. La presencia de la Iglesia en estas tierras es —y seguirá siendo dice J.C.C.H.— tan intensa en el ámbito intelectual y social que una historia de esta institución (y sus conflictos) es tanto o más indispensable que los mismísimos conceptos de pacto o contrato de Rousseau.

La tesis del autor es la siguiente: concebir la independencia de las colonias hispanoamericanas como fruto de una deliberada preparación doctrinaria es un supuesto falso. Sin regodeos semánticos o discursivos, Chiaramonte señala: "fue una abrupta derivación del colapso ibérico".

La Ilustración no prepara la revolución rioplatense; la crisis de la corona, la presión británica y cierta sociedad criolla cuya "argentinidad" estaba muy lejos aún de ser forjada, preparan estos episodios, de los que no puede evidenciarse que fueron cuidadosamente madurados.

Como el padre Feijóo en España, Chiaramonte expone el caso del Pbro. J. B. Maziel en estas tierras, quien representa el ejemplo de la lucha intrarreligiosa entre el escolasticismo y sus poderes seculares y la incorporación de la lógica moderna, las ciencias experimentales y los nuevos principios políticos (tolerancia, igualdad, libertad, etc.). Aunque es excesivo definirlo como el "maestro de la generación de mayo" (como lo hace su biógrafo J. Probst), J. C. CH. ubica a Maziel dentro del mismo rol que Feijóo cumplió para la apertura intelectual española. Pero las cosas no le fueron bien a Maziel: el Virrey Loreto lo destierra en 1786.

Las vicisitudes de la Universidad de Córdoba, dirigida primero por los jesuitas y luego por los franciscanos, y del Colegio de San Carlos documentan el estado práctico de la polémica intelectual. Es interesantísima la referencia documental del autor sobre el caso de la compra de un laborato-



rio de física experimental (¡por 4.000 pesos fuertes!) en la Universidad de Córdoba, la intervención del Cabildo y la ostensible manifestación de que la teología escolástica admitía, a lo sumo, la enseñanza de la física teórica.

La última década del virreinato es una etapa de aceleración de la crisis política institucional. El periodismo (el *Telégrafo* del extremeño Cabello y Mesa, el *Semanario* de Vieytes y el *Correo de Comercio* de Belgrano) y la enseñanza (Escuela de Dibujo, Escuela de Náutica) ofrecieron la posibilidad de "existencia de una nueva realidad cultural de carácter laico en el Río de la Plata".

Sin embargo, en 1802 y 1807, respectivamente, las escuelas mencionadas fueron clausuradas por no lograr la "aquiéscencia real". Lavardén, vinculado a Maziel, impulsa el movimiento literario ilustrado pero sus "Odas" sufrieron censuras pues se notaba "demasiada propaganda a Rusó [sic]".

La economía moderna se difunde de la mano de la fisiocracia, el neomercantilismo y algunos autores italianos.

La prédica de Pedro Antonio Cerviño en la pedagogía, dice el autor, es clave para la comprensión de la época. Al invocar las Luces apunta Cerviño: "...el derecho de analizar pertenece a todos, el choque de las opiniones hace lo que la fermentación en los licores espirituosos, que los purifica precipitando las heces".

No obstante, la conducta y el pensamiento de los posteriores patriotas es antes moderada que beligerante. Su actitud (esto se ve en los documentos citados) es más ecléctica que de ruptura; desde el *Telégrafo* se aconsejaba a poner "las barbas en remojo" cuando los choques (especialmente con la Iglesia y la corona) fermentaban más de la cuenta en el licor.

Estos políticos-intelectuales estaban preocupados por alcanzar las distinción de dos órdenes igualmente aceptables: el religioso y el político. Su interés residía en la facilitación de la instalación de comerciantes y trabajadores extranjeros de confesiones no católicas; en ello se puede ver el espíritu práctico de su moderna tolerancia. Pero su negociadora intolerancia se deja ver en que aceptan el rechazo religioso a la entrada de judíos.

Entre 1801 y 1810 los procesos políticos se aceleran y las ideas ilustradas se dejan ver hasta en los documentos de la censura real. El censor recomienda a los editores de periódicos que deben dar "la más relevante prueba de su adhesión a la felicidad general que jamás puede obtenerse sin la ilustración y la educación de los pueblos".

No faltan los riesgos ni los temores en la instrucción del "vulgo". Hasta Mariano Moreno, en la edición del *Contrato social* (el acto más agresivo en la difusión de las ideas ilustradas, según Chiaramonte), decidió eliminar el capítulo consagrado a la religión pues Rousseau "tuvo la desgracia de delirar en materias religiosas".

Los patriotas rioplatenses fueron ilustrados, pero, para fundar una nación independiente también heredaron lo peor de la colonia y la escolástica: la resistencia a las verdaderas ideas innovadoras.

Este libro, de copioso material documental, permite abrir nuevos juicios acerca del campo intelectual del Río de la Plata y ofrece al lector sacar sus propias conclusiones. Será pronto un material indispensable de la historiografía vernácula.

Gregorio Gerardo Kaminsky



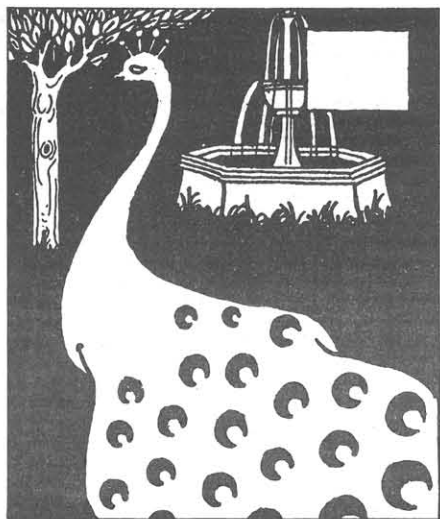
La emoción. Riccardo Campa. Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 438 págs.

En esta época donde las voces de tecnócratas y especialistas en fragmentos del saber se escuchan más alto que nunca imponiéndose la música mecánica y rutinaria de las fábricas que jamás cesan de producir, es fascinante que un escritor pueda pivotar entre tal cantidad de saberes organizando un discurso filosófico. Efectivamente, Campa recorre la historia y condición humanas usando categorías de la biología del conocimiento, la filosofía del lenguaje y de la ciencia, la teoría política, la historia y la filosofía. Con semejante bagaje a cuestas el autor compone una *Summa* personal en la que los hábitos mentales, las emociones, la situación frente a la política y el Estado, y los estados de la conciencia, son destilados por el alambique de una reflexión continua y omniabarcadora.

Mínimo inventario del índice: *Mysterium Tremendum*. La gravedad emotiva de la conciencia se concilia mejor con la metáfora, y quizá esta salve de la trivialización. El pasaje de una mente bicameral a la era de la conciencia acaece en la organización de modos del lenguaje y de la sociabilidad. *Magnitudo Simulacri*. La emoción es el estado de ánimo invariable de la condición humana, cuya retórica es el pensamiento. El capítulo discurre alrededor de la poesía griega, analizando esa mutación que llevó de la palabra poética a la abstracción, o mejor, a la palabra problematizadora. *Tedium Vitae*. La larga transición entre el paganismo y la época moderna es vivida como pecado por la pérdida del estado de gracia: rechazar el mundo terrenal y purificar el alma se vuelven bases de la conducta comunitaria hasta que el Renacimiento legitima el derecho de gozar y la experimentación cognoscitiva. *Per Populum Geruntur*. El individuo moderno vive la compleja tensión entre su derecho a la autonomía y la imposición institucional de normas. El autor desarrolla una imprescindible pregunta: "¿Es posible la supevidencia de un Estado democrático en una sociedad no democrática?". *Vis Destruens*. La sociedad contemporánea debilita el sentido crítico y disciplina la transgresión al poder político. Totalitarismo, un hongo atómico, conformismo e incertidumbre son nuestra sintomatología: el declive de la sociedad de la acción y el advenimiento de la socialidad del espectáculo.

Campa, especialista en historia de la teoría política y discípulo de Erwin Schrödinger —acerca de quien escribió un bello texto— nos ofrece una obra donde la emoción es propuesta como posible fundamento del saber: ¿un nuevo humanista pero mudo de conocimiento científico de punta —física cuántica, historia de las mentalidades—? Sobre todo, un retorno a esa capacidad exclusivamente humana, la habilidad de pensar sobre las palabras con otras palabras, es decir, la reflexión sobre lo humano. En estos años despiadados, la rigurosidad con que Campa reconstruye las distintas épocas del índice y su travesía privativa y singular en búsqueda de un punto de Arquímedes de la cognición, es una actitud intelectual más que necesaria: *Odisea que huye de taumaturgos en busca de Eleusis*.

Christian Ferrer





Democracia y socialismo.
Perry Anderson. Tierra del Fuego. Buenos Aires, 1988, 118 págs.

La revista de teoría política *Cuadernos del Sur* que desde México inspira Adolfo Gilly recogió en un pequeño y cuidado volumen cuatro textos del historiador marxista inglés Perry Anderson, menos conocido entre nosotros por sus artículos y su labor al frente de la *New Left Review* —acaso el principal centro de producción y difusión de teoría marxista en la actualidad—, que por sus trabajos historiográficos y teóricos. Principalmente *Transiciones de la antigüedad al feudalismo* y *El Estado absolutista* entre los primeros, y *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, *Tras la huella del materialismo histórico* y *Las antinomias de Antonio Gramsci* entre los últimos.

La obra de Perry Anderson —que comenzó a llegar al país a partir de 1984 en las ediciones de Siglo XXI— se distinguió enseguida de toda la literatura de la decepción que simultáneamente ingresaba desde Europa, especialmente de los que habían sido los centros de irradiación de teoría y política marxistas en los sesenta y setenta: Francia, Italia, España. En contraste con este escepticismo dominante, los textos de Anderson y de sus colegas, los marxistas ingleses, expresaban un moderado pero firme optimismo. En oposición a los discursos "posmodernos" del "fin de los grandes relatos" y de la "crisis de las totalizaciones", sus textos, tanto los historiográficos como los referidos a la teoría y la práctica del marxismo, son ya obras maestras de síntesis y totalización. Es probable que sea esta singular tensión la que hizo atractiva la obra de Anderson en algunos espacios alternativos de nuestro medio (al mismo tiempo que la hizo ignorar en los espacios académicos): ella se despliega entre la historia y la teoría, entre el rigor analítico y la construcción sintética, entre la mayor objetividad científica y la más transparente subjetividad política. Y esta múltiple tensión —resuelta en un estilo equilibrado y persuasivo, aunque siempre polémico, y en la cuidada arquitectura de sus obras— es el resultado de una singular convergencia de tradiciones culturales: la tradición historiográfica del marxismo inglés, la tradición teórico-filosófica del "marxismo occidental" y la tradición teórico-política del marxismo clásico. Su integración no es mero producto de la obra de Anderson, sino parte del programa teórico y político que se trazó la *New Left Review* a comienzos de los sesenta, y del que el autor de *El Estado absolutista* fue el principal animador así como su expresión más acabada.

El volumen en cuestión reúne los textos de las dos conferencias que Anderson brindó con motivo de su visita a Buenos Aires en octubre del año pasado, así como los de otras dos charlas pronunciadas años antes en México y en París. En "Norberto Bobbio y la democracia moderna" desmonta, uno a uno, los principales argumentos del máximo ideólogo de la democracia en la actualidad. En "Dictadura y democracia en América Latina" insiste en los límites de los regímenes democráticos construidos sobre la derrota de las clases populares. Cierran el volumen su radiografía de "La socialdemocracia en los ochenta" y un análisis de los alcances y límites de "La interpretación de Trotsky sobre el stalinismo".

Horacio Tarcus



La recepción del género.
Oscar Steimberg. Ciencias Sociales de la UNLZ. Lomas de Zamora, 1988.

La investigación dirigida por Steimberg (que inicia la publicación de trabajos realizados en el ámbito de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora) se propone abordar una noción clásica, la de género, a través de un doble movimiento: en primer término, un esfuerzo teórico por relevar las nociones y líneas analíticas que a lo largo del tiempo fueron utilizadas para definir al género; en segundo lugar, un estudio sobre recepción y procesamiento valorativo de un género televisivo, en términos de "juicios de calidad" por parte del público.

El relevamiento inicial, lejos de ser una mera compilación de datos, se preocupa por articularlos en función del objetivo general del trabajo, validar su hipótesis inicial: "una indagación sobre los juicios de calidad que se emiten acerca de los mensajes televisivos debe atender, no exclusivamente pero sí obligadamente, a la relación de esos juicios con criterios de pertinencia y excelencia que derivan de la posesión, consciente o inconsciente de un paradigma de géneros".

Intento enriquecedor, trabaja con una de las nociones más antiguas del análisis textual, el género, y lo erige en herramienta válida para estudiar el funcionamiento de lo social, apelando a su "carácter de institución —relativamente estable—", ligado por ello a una expectativa cultural que lo convierte en "correa de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua" —relación poco considerada, comparada con el tratamiento que recibieron otras propiedades del género.

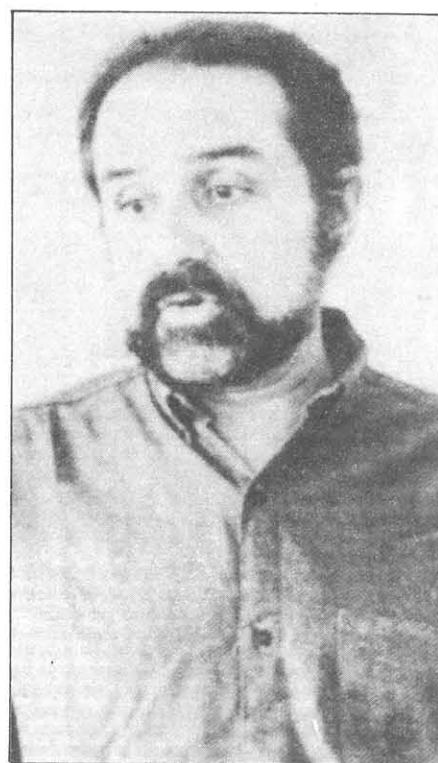
Así el recorrido de las nociones surgidas en torno al fenómeno de género, de la teoría literaria y de la de las artes visuales se justifica como vía para construir una serie concisa de "proposiciones comparativas" entre género y estilo (categorías, ambas, "utilizadas para designar conjuntos de regularidades —rasgos de repetición y previsibilidad— en producciones de lenguaje de distinta índole y materia significante").

Las "diez proposiciones" que conforman la primera parte del trabajo pueden arrogarse mérito, al menos, en tres sentidos:

—El evidenciar el lugar del género como categoría social no restringida a los ámbitos a los que en general lo confinó la teoría, que sólo en los trabajos más contemporáneos (G. Genette, O. Traversa) privilegia "la producción de diferencias específicas en el plano de la enunciación y en la formulación de conceptos descriptivos y estrategias de investigación orientadas a la indagación de fenómenos de circulación y reproducción."

—El proveer de un criterio articulador que permite el acceso analítico a otras producciones mediáticas contemplando a un tiempo las relaciones entre niveles enunciativo, retórico y temático; de producción y reconocimiento; de discurso y metadiscurso.

—El ordenar un recorrido por la vasta bibliografía que abordó al género, a través de "núcleos-problema", ampliando su aplicación a las cuestiones que plantean los medios masivos en tanto lugar de alojamiento, por medio de la transposición, de gran parte de nuestros textos y que esta-



blecen condiciones específicas perceptuales, materiales y de circulación social.

La segunda parte compila los resultados de la investigación realizada acerca de los "juicios de calidad" emitidos por el receptor de los medios masivos.

Reúne información en torno a: las coincidencias y divergencias entre los distintos sectores culturales en lo atinente a valoración y jerarquización de los mensajes masivos, así como las que se producen en relación al mismo problema entre emisores (para el caso, responsables de programación) y receptores; el grado de adecuación entre programación efectiva y crítica periodística; el tipo de información que los sectores indagados considera útil o pertinente en relación con los mensajes considerados.

El análisis se centra en los juicios sobre programas emitidos por la televisión abierta, tomando como género-estímulo el "programa de entretenimientos", en especial el de "preguntas y respuestas". La muestra de público se seleccionó en la zona de la universidad, atendiendo a hábitos de lectura periodística que marcan una clara diferencia sociocultural (lectores *Diario Popular*/lectores *La Nación*).

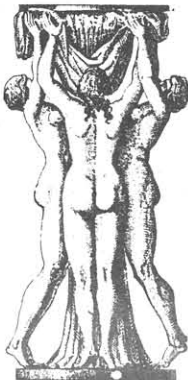
La precisa descripción del proceso analítico llevado a cabo, así como la claridad con que se expone la puesta a prueba de las hipótesis de trabajo, dan cuenta de la seriedad con que fue realizada la investigación, que contó con la labor de María Soto e Isabel Vasallo en el relevamiento y análisis bibliográfico y con la de Adrián Bonafín, Javier Blanco, Gustavo Buchbinder y Miriam Molero en el trabajo de campo.

María Bibiana Angulo

RECIENVENIDOS

Poética musical. Igor Stravinsky. Trad. de Eduardo Grau. Taurus. Madrid, 1987, 139 págs. Uno de los músicos más importantes del siglo es invitado por la Universidad de Harvard para dar seis lecciones en una célebre cátedra de Poética. Allí, con su particular visión del mundo, de la música y del pensamiento, el creador de *La consagración de la primavera* la emprende con los problemas de la música como especulación extraída del sonido y del tiempo y formula las bases sobre las que, a su juicio, se asienta el fenómeno sonoro para convertirse en fenómeno estético.

La emboscadura. Ernst Jünger. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Tusquets. Barcelona, 1988, 174 págs. "Emboscarse", o huir, aislarse en los bosques, no es un acto romántico, idílico. Muy por el contrario, "el lector de este ensayo", escribe Jünger, "habrá de disponerse a emprender una excursión que da que pensar, una caminata que conducirá no sólo allende los senderos trillados, sino también allende los límites de este libro". A partir de la crítica de los "nuevos alfabetos de la política" y del cambio que ya se ha producido en la naturaleza misma de las cuestiones que los poderes nos inducen a responder arranca uno de los estudios más reveladores acerca de "cómo el ser humano



está llegando a una situación en la cual se le exige que él mismo genere unos documentos que están calculados para provocar su propia ruina".

Pensar, descubrir y aprender. Propuesta didáctica y actividades para las ciencias sociales. Alicia W. de Camilloni y Marcelo Leonardo Levinas. Aique. Buenos Aires, 1988 246 págs. En las cuestiones didácticas también hay desarrollados y subdesarrollados. Parecería ser que la didáctica de las matemáticas y de las ciencias naturales pertenecen al norte. En cambio la de la gramática y de las ciencias naturales al sur. Camilloni y Levinas, en vez de decir "algo habrán hecho", nos acercan una

propuesta concreta heredera de las elaboraciones de Hans Aebli, un pedagogo que intentara poner en acción para esta didáctica especial las ideas del entrañable Jean Piaget. En los dos primeros capítulos de esta obra desarrollan, sintéticamente, los aspectos conceptuales. La segunda parte consta de quince ejemplos o "actividades". Aquí, justamente, reside el mérito de este texto: las propuestas se despliegan en un abanico interesantísimo. Y también representa su punto crítico: la organización de guías iguales para todos los alumnos está presuponiendo que todos construyen el conocimiento del mismo modo y que arriban a un estadio semejante. Un libro necesario sobre un tema apasionante.



Modernidad, crisis, posmodernidad.
Compilación y prólogo de Nicolás Casullo. Puntosur editores. Buenos Aires, 1989, 404 págs.

Adorno, que decora a los snobs, a los teóricos de la vida cotidiana, a los historiadores del azar, a los miniaturistas que sueñan con su Gulliver, dijo: "ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo ni en la relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia". Esta crisis de las representaciones reúne o rima la compilación de textos de Casullo, liados por un ritmo endemático, sudoroso, de camorra. Aparecidos en revistas españolas, mexicanas, argentinas, en traducciones criollas, en publicaciones obreras italianas, en el menos obrero diario *Clarín*, acuerdan la noción de la historia como cumplida: el sentimiento de época, el fin de temporada de Occidente. La modernidad, esa señora de neón, viene a decir que nos quedamos sin relatos, sin las grandes narraciones de la metafísica iluminista. De ahí la percusión del ensayo, la rúa sin salida de la escritura civilizatoria que es esa misma modernidad, "que conquista y fascina por sus certezas y profecías". La razón, que es el otro idioma y reinstitucionaliza al mundo, comulga —según el autor de la obertura— con una trinidad de lenguas: la inglesa de la industria, la francesa del Olimpo, la alemana de Werther. La Jerusalén celestial deviene una analítica terrena; y el desvarío de Babel, un orden newtoniano. No es imposible, sin embargo, que la gramática alemana, romántica ella, nazca de una terrible ontología; que el socialismo y la utopía disputen los silencios de la era; que Robespierre sea el padre de una criatura escandalosa.

Todo lo que es posmoderno se disuelve en aire; sin palabras, los ingenieros de la *city* pueblan de plumas el Bronx. La vorágine te devora. A juzgar por Berman, la incertidumbre marxiana no es moco de pavo: "la lectura de El capital no nos ayudará si no sabemos, además, leer las señales de la calle". Pero el optimismo de la neurosis neoyorquina, de un humanismo inverosímil, es blanco a su vez del historiador inglés, de apellido Anderson, en una especie de reacción en cadena, para quien el pesimismo sesentista fine en la revolución *puntual*, no permanente. Y que, tarde pero seguro, el modernismo carece de objeto; o mejor, que no hay concepto estético más vacío o vaciado. Y éste coincide a su vez con Viano, que hila la modernidad con la tan mentada autorreferencia, sin duda *in mente* de todos.

Pero antes de continuar con la polémica, por momentos puntillosa y maculada de *pathos*, es bueno hacer historia. O recordar, con el mismo, que se trata de historiografía y no de una teoría temeraria. Que es en rigor inevitable hacer memoria y remontar el prefijo "post" a su raíz desvencijada, a la historieta del *cogito*, al desamparo de tanto siglo y batahola razonada. El continente rebalsa de irracionalidad. Su contenido adquiere no ya el beneficio de la duda, sino el dudoso beneficio del sufijo. Si la socialización es el proceso por el cual somos historizados, existe —según Subirats— un desconcierto en las izquierdas, que se encuentran a sí mismas a contrapelo de la lógica técnica, de donde se escindieron en algún momento de la Historia, y que deviene *saudade* por el aura perdida. Como para evitar este destino nostálgico, la socialdemocracia entra en escena vía Habermas, un frankfurtiano preocupado por el público, esto es, ocupado de lo privado. Es curioso ver cómo, por una especie de mala conciencia, los socialdemócratas recurren siempre a la etimología. Esta ocurrencia de árbol genealógico se remonta a la bipartición del mundo, al nacimiento de los partidos, a la experiencia de la vanguardia. Documentarse, ¿no es pecar de referencia? Otro habermasiano, el ciudadano Peter Bürger, tiene su lisonjero acápita a la praxis de vanguardia, en su lucha contra la institución y la

autonomía. Ya es dable ver, promediando la ópera, que no queda títiro con cabeza. Pero la falta de *telos* es hoy por hoy abundancia de hoteles, forma de vida y vida al paso, una incerteza urbanista casi. Y los recepcionistas de Constanta serían los conserjes de la teoría paranoica.

El dilema de fronteras entre habermasianos y neoneitzscheanos, es decir, entre alemanes y franceses, duplica un viejo rencor franco-prusiano. Los primeros, que esgrimen un *ethos* de consenso para mellar el poder, critican a Lyotard y sus secuaces por la ausencia de una justicia sustantiva en su teoría social. Y al grito de ¡somos distintos!, ni lerdos ni perezosos, éstos replican que el consenso y por tanto la idea de universalidad hacen de la crítica otra instancia de poder. Los petardistas de la Sorbona llaman moderno al arte que consagra su "pequeña técnica" a presentar qué hay de impresentable, su contenido ausente. Y lo posmoderno será aquello que alegue lo impresentable en la modernidad y en la presentación misma, será "comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo)".

Es apasionante ver cómo a lo largo —y a lo ancho— de este libro se conjeturan los principios y los férreos de la urbe; cómo es pensada la ciudad en su obsesión renacentista; cómo es soñado el paraíso de humus que yunte naturaleza y cultura luego de tanta diáspora. Hay quien recurre a Kant, y más allá del ermitaño de Königsberg a la decadencia de la ciudad-estado griega, al desgarrar de la filosofía, a Hegel. Para la más razonable de las mitologías, arriesga Xavier de Ventos, era ya la discordia, el cisma, la aparición en sociedad de las ideologías, cuyo primer capítulo fue el Futuro y cuyo epílogo fue el Progreso. En Kant surgiría, pues, una teoría de la modernidad no totalitaria. Todo hábito posterior de pensamiento es reductor, un mero *prejuicio exagerado*, una ficción reguladora de fantasmas. El último enciclopedista báltico intuía que la manera de actuar el mundo era "como si" fuera real, "como si" la moral existiera conforme a una ley universal. Y de ahí en más, la vana algarabía del *contractus*, del pacto social, del sistema ortopédico de leyes y leguleyos.

Y por fin la postura más abierta, más literaria. Es el caso de un teórico italiano, que por tanto es un *outsider* de la trinidad de Casullo, y que trabaja en historia de la arquitectura en Venecia. Se trata de Franco Rella. A sabiendas de que la moda véneta de los arcos a ninguna parte es una *trovata* posmoderna, Rella flirtea con el arte y escribe sin pelos en la lengua. Es más: ni siquiera es un manifiesto, es una entrevista. El problema de la ciudad vuelve a su cruz. Pero desata un viejo nudo que se apodera de los teóricos de tiza —los atizadores—, a saber el paradigma vienés. Cioran decía que la felicidad acabó en Viena; es la teatralización, la asfixia; es la metrópoli donde Trotsky conoce el escepticismo y Hitler —según Piglia— conoce a Kafka. Con el coraje de un urbanista, Rella advierte sobre la homogeneización académica de lo moderno y los peligros de recurrir al vals para explicar el bolero. Es, parece ser, la felicidad, el cuarto de hora de los autores de manuales escolares. La cruel pluralidad de lo moderno conviene al academicismo —incluso el petardista, el transgresor— de la posmodernidad; "lo posmoderno es una piedra que de todas maneras debemos romper, aunque dudo que ella —y no sólo por la consistencia de quien la ha puesto delante de nuestros pies— tenga la consistencia de aquellas que han sido rotas en el pasado. Es sólo una 'pequeña piedra' que no parece tan pesada, y en efecto, creo que se está pulverizando casi por su cuenta." Así, cuando un modelo funciona siempre quiere decir que no funciona.

Para sorpresa de la teoría, Rella recupera la tradición moderna en la figura de Blade Runner, cine que liga todas las dudas de Descartes. El dilema de la modernidad refiere siempre un límite, una frontera que resiste o que reprime, un espacio que gobierna o una lengua gobernada: el *Zwischenraum*, "la zona que divide el blanco del negro, lo justo de lo injusto, la vida de la muerte". El proyecto de la arquitectura se expande a la proyección mundana: una tensión recíproca entre fragmentos, la chance de unir los diferentes que habitualmente se extienden en una equivalencia, una indiferencia, una uniformidad.

El resto de los textos transcurre alegremente por Wellmer y los restos del naufragio de la filosofía analítica; por Huyssen y la historia genética; por la ausencia de un método que desemboca en el *collage*, que es todos los métodos y ninguno. Cuando patean el hormiguero, las teorías fatigan las partituras de Glass en el desahuciado vaivén de la *doxa*. Queda por agregar, apenas, la tardía aparición de este volumen y la feliz reunión de sus textos, que abren el juego y tornan menos inasible al asa hirviendo de los años 80.

Octavio Di Leo



Modernismos.
Supuestos históricos y culturales. Rafael Gutiérrez Girardot. Fondo de Cultura Económica. México, 1988, 111 págs.

Las ya agotadoras discusiones acerca de la posmodernidad han incluido en nuestros lares, las objeciones de muchos que rechazan su existencia fundándose en hechos y datos que estarían demostrando que ni siquiera hemos accedido a la modernidad.

Por otro lado, las historias de la literatura y todavía más, lo que se entiende por su enseñanza y transmisión, sigue exaltando "el modernismo" como un movimiento típicamente americano que logró invertir el consabido recorrido de influencias. A las eternas sucursales del arte europeo en América, el modernismo habría opuesto la indiscutida presencia de lo americano en España tal como se registra en la literatura de la llamada Generación del 98.

Modernidad y modernismo tan vapuleados en los últimos tiempos son el objeto de estudio de este ensayo del colombiano R. Gutiérrez Girardot que confiesa su propósito de alejarse de las historiografías literarias en uso, ampliar la perspectiva y colocar al modernismo en el contexto histórico, social y cultural europeo, compararlo con tendencias y fenómenos sociales y estéticos, desterrando la noción de "influencias".

Como se trata de la modernidad, no puede evitarse la reflexión sobre la situación del artista en la sociedad burguesa caracterizada por la secularización y sujeta a los cambios que impone la nueva urbanización. Desfila la bohemia y se piensa la construcción de utopías.

El desarrollo de cada uno de estos tópicos participa de un rasgo común: el denodado esfuerzo por romper los clásicos esquemas de las culturas nacionales que se consumaría en el hallazgo de "correspondencias" entre, por ejemplo, Rilke y Azorín o Valle Inclán o en la colocación de Dario y J. A. Silva al lado de D'Annunzio y yendo más lejos, en mostrar a Gutiérrez Nájera y Salvador Rueda como cómplices de Huysmans.

A este intento —cuya legitimidad o logros encontrarán reticencias— se suma la —para mí— propuesta más interesante: el rechazo de la linealidad con la que la historiografía explica la literatura. La *sucesión* realismo-naturalismo-simbolismo es reemplazada por la *simultaneidad* de "corrientes", autores y obras pero también de zonas y países. La cronología que cierra el ensayo no hace sino confirmarlo.

¿Cómo no compartir con G. G. el aburrimiento con que "la burocracia ha invadido los predios de la literatura"? Pero, ¿cómo salir de él si el Baudelaire de Benjamín (presente en la utilización de algunas categorías), nos acecha, nos fascina y opaca cualquier otra aproximación a la modernidad.

Las citas se vuelven abrumadoras, las discusiones con otros trabajos no son del todo acaloradas, el afán documentalista se convierte en extensas transcripciones literarias a modo de prueba.

El libro resulta un serio trabajo académico —que no dudó— habrá sido de utilidad para sus alumnos de la Universidad de Bonn.

Mónica Tamborenea

CEHASS



carreras ESTUDIOS ARGENTINOS Y SUDAMERICANOS
ADMINISTRACION DE ASUNTOS CULTURALES

LITERATURA INDIGENA - HISTORIA ARGENTINA - PROCESOS SUDAMERICANOS - ETNOMUSICOLOGIA

Informes e Inscripción SALTA 1064, Capital. Teléfono 26-3163
Instituto de Perfeccionamiento docente - Consulte por planes de educación a distancia.

IMPRESION LASER

composición, diagramación, armado

libros
folletos
revistas
periódicos
avisos



Letter Laser

perú 457, 2do.cpo., 4º" f. (1067) capital - tel. 331-8793

Por C. E. Feiling



Verde y blanco. Martín Prieto. Libros de Tierra Firme. Buenos Aires, 1988, 48 págs.

"El paisaje es el de todos los días, salvo por una música que no silbo y sin embargo sé".

La pregunta es: ¿cómo estar seguro de que una música está en la memoria? ¿Es posible estar seguro antes de tararearla, ponerse a silbar o "escucharla mentalmente"? ¿Cómo sé que recuerdo una pieza de Camille Saint-Saëns, y en qué se diferencia este saber de la "actividad" misma del recuerdo? Para el caso, ¿cómo sé que recuerdo un cuadro sin representarme la imagen de ese cuadro?

Puede que preguntas tales sean pseudo-problemas (también puede que no), pero una virtud de ciertos tipos de poesía es la de deslizarse afinnaciones sencillas que dan origen a dichas preguntas. La poesía, como muchas otras actividades de la gente, produce peculiaridades. Esto no quiere decir que sea necesariamente "profunda", o que descubra "abismos de sentido" (las personas que hablan de "abismos de sentido" suelen estar bien en el fondo del de la pereza intelectual). Una anécdota del difunto J. L. Austin ilustra groseramente este punto. Parece que le propusieron como ejemplo de algo "idiomático pero incomprensible" un fragmento de Donne que dice más o menos lo siguiente: "Desde los imaginados rincones del esférico globo/haced, Oh Angeles, sonar vuestras trompetas". La respuesta de Austin no se hizo esperar: "Lo que quiere decir es perfectamente claro; significa 'Angeles, haced sonar vuestras trompetas desde los que personas menos cuidadosas que yo llamarían los cuatro rincones de la Tierra'".

Los versos que nos condujeron hasta la anécdota del filósofo británico pertenecen al primer libro de Martín Prieto: forman parte del poema "Una música en la memoria" y constituyen un buen punto de partida para hablar de las características del libro. Los poemas de Prieto son breves y descriptivos. Los que son buenos (que hay varios) consiguen transformar en virtud la sencillez de sus sintaxis y el despojamiento de su vocabulario; reclaman la atención del lector por el mero hecho de sugerir cierto aire de paradoja, de producir una perplejidad que no se resuelve releyendo el poema, sino "afuera" del mismo, al intentar responder las preguntas que éste genera. Un caso particularmente feliz es el de esa reflexiva imitación llamada "Un año aburrido": "Ese año lo pasamos escuchando conferencias./ Una mujer recitó,/ a propósito de Alejandría,/ unos poemas de Kavafis./ Y lo hizo (...)/ señalando el rincón de la sala/ desde donde llegarían los bárbaros./ Ese año, el invierno de ese año,/ lo pasamos escuchando conferencias".

Verde y blanco tiene, sin embargo, bastantes desniveles (que su propio autor reconoce en una nota-prólogo). Aparentemente, el volumen surgió de la recolección de materiales diversos: poemas de seis libros distintos (nuntial-

mente inconclusos y abandonados) entraron en la composición de éste. Quizás ello explique el tono discordante que introducen textos como "Contra Parménides" o "Un cuadro europeo"... Personalmente, creo que hay un motivo repetido en esas discordancias, un motivo que bien puede haber sido el subyacente al abandono de los seis libros anteriores. El último poema de **Verde y blanco** está dedicado a Juan José Saer; se llama "De la percepción". No sería del todo erróneo argüir que Prieto ha estado intentando desprenderse de la influencia del autor de **El arte de narrar**, una influencia que aún se le nota, tanto en lo formal como en lo temático. Pero quisiera aclarar: para el actual panorama de la poesía argentina, me parece una de las mejores influencias a las que uno puede someterse. Además (y por fortuna), Martín Prieto ya ha llegado a un punto de su trabajo desde donde es capaz de sobreponerse a Saer. Si la labor de la crítica consistiera en hacer predicciones, diría que el próximo libro de Prieto va a ser *muy* bueno.



Una de las más ardientes y otros poemas. Charles Bukowsky. Calle Abajo. Buenos Aires, 1988, 50 págs.

Louis-Ferdinand Destouches da comienzo a una de sus novelas mediante la frase: "Pour parler franc, là entre nous, je finis encore plus mal que j'ai commencé...". *Parler franc y finir mal* son, respectivamente, los rasgos definitorios del estilo de Céline y de la suerte que corren sus personajes. A estas características, sin duda, se debe el hecho de que una excesiva cantidad de signos de admiración esté constantemente a punto de arruinar cada página de **Gulgol's Band o D'Un Château L'Autre**.

Por su parte, Ernest Hemingway elige comenzar **To Have and Have not** con la tirada: "You know how it is there early in the morning in Havana with the bums still asleep against the walls of the buildings (...)", descripción perfecta sencilla que el viril escritor corre el riesgo de estropear debido a su obsesión por lo coloquial. *You know?*

Céline y Hemingway son dos de las referencias constantes de Charles Bukowsky, novelista y poeta americano nacido en la Alemania de la primera posguerra. Gracias a una editorial española que se ha transformado en la "biblioteca del intelectual moderno", lectores de estas olvidadas latitudes han podido regodearse con los **Escritos de un viejo indecente** y otros títulos narrativos de Bukowsky. Fornicar y emborracharse (follar los españoles) son las dos acciones a las que se reduce cualquier trama para este discípulo de Céline-Hemingway... aunque no se puede negar que ha hecho un *mérito* de aquello que en sus modelos era un *riesgo*. (En Farwell, My Lovely, Marlowe llama repetidas veces "Hemingway" a un policía que lo está tratando duramente; cuando le preguntan quién es ese Hemingway,



contesta: "A guy that keeps saying the same thing over and over until you begin to believe it must be good").

Una de las más ardientes, por fortuna, escapa al rigor de la fórmula que Bukowsky aplica en sus narraciones —o más bien: aunque los poemas recorren el mismo registro temático que su obra narrativa, el tedio no se hace presente. La burda reflexión que este dato despierta se bifurca en dos cuestionables hipótesis (que no se excluyen entre sí). O Bukowsky es mejor poeta que narrador o el "fornico/me emborracho", en tanto letanía *confesional*, resulta más tolerable en poesía porque ésta permite fácilmente las efusiones que aparentan ser autobiográficas.

¿Hay erotismo en **Una de las más ardientes**? Fernando Kofman, autor de la desigual nota introductoria titulada "La Poesía Norteamericana abandona sus inhibiciones", parece pensar que sí. Lo que ciertamente hay, sin embargo, es un vitalismo algo romántico mal ocultado bajo una máscara de cinismo y "degradación". Cuando Bukowsky reelabora el viejo tópico (Horacio, Ronsard) del poeta que le recuerda a su amada que ella alcanzará la gloria sólo por haberlo abandonado, deja traslucir una veta digna de Amado Nervo: "tus poemas sobre las chicas estarán todavía por aquí/ dentro de 50 años cuando las chicas se hayan ido"/ comenta mi editor por teléfono. (...) sé lo que quieres decir (...) pero dame una sola mujer verdaderamente viva/ esta noche (...) y te podrás quedar con todos los poemas".

El vitalismo de Bukowsky se combina desagradablemente con otros dos rasgos de su ideología estética, como lo son misoginia (v. "La fuga"), y ciertas complejas actitudes políticas (v. "John Dillinger viene marchando"). Pero como a menudo ocurre, son precisamente estos tres rasgos los que le permiten escribir sus mejores poemas (v. "La historia de un sufrido hijo de puta" o el mismo "Una de las más ardientes").

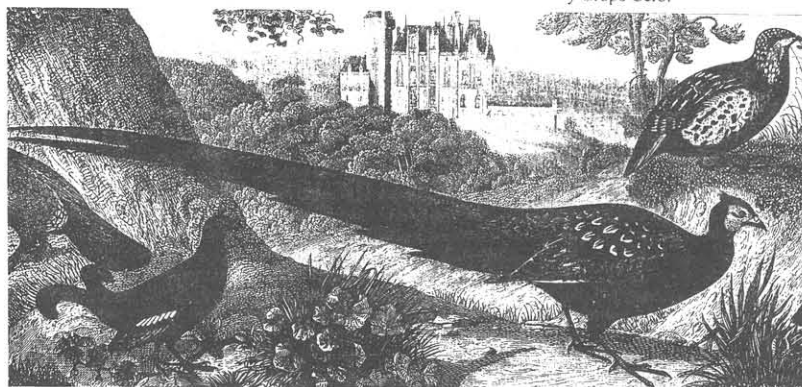
RECIENVENIDOS

Llegan desde Rosario dos libros editados por El Lagrimal Trifurca: **El espejo negro**, de Rafael Bielsa y **Quince poemas**, del mismo Bielsa y D. G. Helder. Ambos libros parecen interesantes, pero **Quince poemas** es el resultado de una propuesta de trabajo poco usual. Según aclaran Bielsa y Helder en una nota, "Estos quince poemas —todos de 1987— fueron compuestos de manera conjunta, mediante alternadas correcciones partiendo de poemas escritos individualmente por alguno de los dos..."

Víctor F. A. Redondo, quien dirige desde 1979 la editorial y revista de poesía **Último Reino**, acaba de publicar un cuarto libro de poemas. Este se llama **Mercado de Ópera**, y fue precedido

por **Poemas a la Maga** (1977), **Homenaje** (1980) y **Circe** (1985). Redondo es también autor de una novela, **Las familias secretas** (1986).

Raúl Mansilla, patagónico



poeta nacido en Comodoro Rivadavia, ha hecho llegar a Babel su libro **De la construcción de mitos y otros sucesos** (Chubut, Dirección de Impresiones Oficiales, 1988).

Historieta, Ciencia Ficción, Rock & Roll. Todo esto mezclado con citas de M. Tournier y C.S. Lewis constituye la ecléctica médula de **Patria Gótica**, libro de Rafael Bini recientemente publicado por Lámpara Errante y Grupo Cero.

La golosina

Marcos Mayer, escrupuloso y sutil indagador de los menores recovecos de la Literatura Argentina, recomienda una perla de raro esplendor. Se trata de un aviso comercial que recoge Adolfo Prieto en su libro reciente sobre el discurso criollista. Conviene que el lector tenga en mente la décima final del canto primero de Santos Vega: "Yo qu'en la tierra he nacido/ donde un triunfo has alcanzado/ y el ambiente he respirado/ que tu vigor ha nutrido./ te canto, vino elegido/ que a mi paladar te apegas/ mientras di orgullo me anegas/ al ver que la patria mía/ produce hoy es ambrosía:/ ¡El Trapiche de Benegas!"

LOS AUTÉNTICOS CUENTOS CHINOS

No en todo tiempo y lugar el privilegio fue patrimonio de los niños. Sin ir más lejos, la China prerrevolucionaria supo formar a sus vástagos sobre la férrea concepción de un deber filial de consecuencias insospechadas y que sólo cesaba con la muerte de los padres. Relatos como éstos eran leídos, con carácter de ejemplares, en las escuelas del país de la muralla.

EL HOMBRE QUE ENCONTRO LA LECHE DE CIERVA

Erase un joven llamado Yen, que amaba mucho a sus ancianos padres, quienes, a la sazón, se encontraban ya en absoluto débiles y casi ciegos por los achaques propios de la edad.

Consultado un doctor, manifestó que lo único que tal vez los salvaría sería la leche de cierva, pero ésta era carísima, para el escaso peculio de aquella familia.

Al llegar la media noche, Yen, en medio de la oscuridad, mató a un ciervo, lo despojó de la piel, y cubierto con ella, fue luego al bosque, donde ordeñó a una cierva, cuya leche pudo llevar a sus enfermos padres, sin dispendio alguno de su modesto caudal.

EL MUCHACHO QUE SIRVIO A SU PADRE

Cuando el pequeño Hivang perdió a su madre, se propuso ser desde entonces más que nunca un fiel y amante hijo para su padre.

Esto ocurría en verano, y era tal el calor, que el padre no hacía más que revolverse en la cama, siéndole imposible conciliar el sueño a causa de la elevada temperatura propia de la estación.

El pequeño Hivang se levantó sigilosamente de su cama, e inclinándose sobre la de su padre, con un abanico se pasó toda la noche abanicándolo.

Esto lo hizo durante todo el verano; al llegar el invierno, tendíase durante una hora cada día en la cama de su padre para calentarla.

EL PEZ DEL LAGO

Un muchachito llamado Liang, huérfano de madre, tenía una madrastra que lo trataba cruelmente y que en todo cuanto el chico hacía hallaba faltas que criticar.

A pesar de ello, Liang no abandonó jamás el sendero del deber y continuamente se esforzaba en aparecer amable a los ojos de su madrastra. A ésta le gustaba extraor-

dinariamente el pescado; pero no habiendo podido obtenerlo en cierta ocasión, Liang se encaminó de noche a un lago helado, y tendiéndose a lo largo sobre el hielo, respiró con fuerza hasta hacer un agujero, por el que consiguió coger dos carpas, que alegremente llevó a su casa para contentar a su madrastra.

Un gran poeta que tuvo noticia de esta hermosa acción de Liang, escribió sobre ella un bello poema.

EL NIÑO Y LOS MOSQUITOS

Los padres de Wu-Mang, un chichuelo que sólo tenía ocho años de edad, eran tan pobres que no contaban ni con el dinero preciso para comprarse un mosquitero para su cama.

Pero cada día, después que sus padres se habían dormido, Wu-Mang se acercaba a su lecho y dejaba que los mosquitos lo picasen a él sin ahuyentarlos.

De este modo libraba a sus padres de las molestias de los mosquitos.

柳

LA GRAN TINAJA DE AGUA

Un chiquillo llamado Kwang, que era muy inteligente, porque siempre prestaba atención a sus lecciones, esforzándose en comprender todo lo que observaba, hallábase jugando con varios camaradas, cuando uno de ellos se cayó en una tinaja de barro llena de agua. La tinaja era muy grande y ninguno de los niños podía alcanzar a su compañero, que seguramente hubiera perecido ahogado a no ser por la penetración del pequeño Kwang. Este se daba cuenta de que quien intentara salvar al caído por la boca de la tinaja, no sólo fracasaría en su intento, sino que muy probablemente caería también en ella. Por esto, Kwang, cogió del suelo una gran piedra que lanzó con toda su fuerza contra la tinaja, y al romperse ésta se escapó el agua rápidamente quedando a salvo el pequeño.

LA PELOTA EN EL POSTE HUECO

En una pequeña aldea vivía un muchachuelo, llamado Yenfoh, muy listo y apli-

先

cado, que siempre tenía salidas ingeniosas en las circunstancias difíciles. Un día, mientras jugaba a la pelota con otros camaradas, la pelota quedóse en lo alto de un poste hueco, cayendo después dentro del mismo y quedando fuera del alcance de la mano de los niños. Todos, menos Yenfoh, dieron por perdida la pelota; pero Yenfoh, impulsado por una idea repentina, corrió a la fuente de la aldea y llenó un cubo de agua, que transportó hasta el poste hueco. Yenfoh, a la vista de los demás muchachos, vertió el agua dentro del poste hasta que la pelota, flotando en el líquido, pudo ser cogida fácilmente.

EL NIÑO QUE ENCONTRO LA LUZ

En las provincias de China abunda la gente muy pobre, tan pobre que suele no disponer de luz después de la puesta del sol, teniendo necesariamente que acostarse. Un muchacho llamado Kang, que estudiaba para examinarse, dióse cuenta de que si quería alcanzar un éxito en los exámenes, no debía perder las horas que la oscuridad le quitaba para el estudio. Su familia era demasiado pobre para poder comprar aceite. ¿Qué hacer, pues? Había caído una copiosa nevada, y Kang de repente recordó que los reflejos blancos alumbran, por lo cual saliendo fuera de la casa y sentándose sobre el suelo helado, colocaba el libro de manera que sobre él reflejara la claridad de la nieve. Así lo hizo durante todo el invierno; pero llegó el verano y la nieve derretióse. ¿Cómo se arreglaría entonces el pobre Kang? Recordó que las luciérnagas producen luz, aunque muy débil, y recogiendo gran número de estos pequeños animalitos, sirvióse de sus lucecillas para continuar sus estudios hasta muy entrada la noche. Kang llegó a ser un mandarín de alto rango.

EL MUCHACHO QUE NO TENIA PAPEL

Un mozalbete que había tenido la desgracia de perder a su padre, cuando apenas contaba cuatro años de edad, deseaba prepararse para los exámenes; pero su madre vivía miserablemente y no podía comprarle papel, plumas y tinta. El muchacho, cu-

yo nombre era Jang-su, apuróse mucho a causa de esto, y durante algún tiempo no supo qué hacer. Sin poder escribir, no podía estudiar y ¿cómo podría escribir faltándole papel? Pues en el caso del joven Jang-su, se demostró bien pronto que cuando hay voluntad no se tarda en encontrar una solución. El muchacho vivía cerca de la costa, y bajando a la playa con una rama de árbol resolvió el problema trazando sobre la arena las palabras que sobre el papel hubiera trazado.

EL ESTUDIANTE

En la provincia de Tsu vivía un muchacho muy ansioso de distinguirse en los exámenes, para ser así la gloria de sus padres y de su pueblo natal. Pero observó que, tras algunas horas de estudio, comenzaba a invadirle una gran somnolencia, que terminaba en un sueño profundo. Esto lo apenaba muchísimo y durante algún tiempo no supo cómo ingeniarse para permanecer despierto. Por fin, se le ocurrió una idea salvadora. Ató una cuerda al extremo de su trenza, sujetando la otra extremidad de aquella a una viga del techo, de suerte que, si se dormía y daba cabezadas, el tirón de la coleta lo despertaría al punto.

EL TEJIDO

Mencius sólo tenía tres años cuando perdió a su padre, y su madre trabajaba muy penosamente para proporcionar a su hijo una buena educación. Para ello llevóle a la escuela, lo que en un principio no desagradó a Mencius, pero no tardó mucho en aflojar en sus estudios, hasta que, por último, dando de mano a los libros abandonó la escuela y volvióse a su casa. La madre estaba tejendo una pieza de tela en la que había empleado mucho trabajo y la que valía mucho dinero. Tan pronto como vio entrar a Mencius en la casa, cogió un cuchillo y cortó la tela de arriba abajo, destruyéndola completamente.

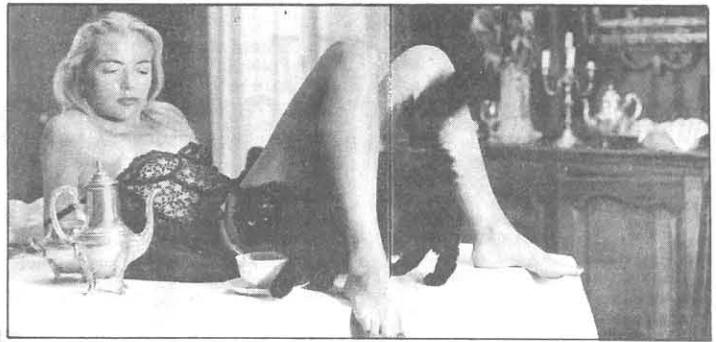
—¡Hijo mío! —le dijo— tú no tienes la mitad de tristeza al verme cortar este tejido que tengo yo por verte abandonar tus estudios.

Mencius se impresionó tanto ante esta acción de su madre, que volvió a la escuela en seguida para estudiar siempre con aplicación verdadera.

和

生

Cinco poemas eróticos en lengua inglesa



POEM

as i was walking along
the gentlemen to my left
addressed me as a fat-assed pig
feeling this comment to be neither
accurate nor appropriate
i reciprocated by calling him a
lecherous old whore-monger
taking no pleasure in his most recently
acquired appellation
he proclaimed me a
bitch in heat
i said in reply
that my condition was far more
desirable
than his condition which was that of
a mangy cock-sucker
he retorted with fuck you
whereupon i gasped admirably
and waddled on.

Jayne West

POEMA

Mientras caminaba
el caballero a mi derecha
se dirigió a mí llamándome cerda de gordo culo
sintiendo que ese comentario no era ni
exacto ni apropiado
contesté llamándolo un
lujurioso tratante de putas
no tomando placer en su más recientemente
adquirido título
me proclamó una
perra caliente
dije en respuesta
que mi condición era más deseable que la
suya que era la de un
roñoso chupador de vergas
respondió con *fuck you*
con lo cual jadeé admirablemente
y continué mi balanceo.

Jayne West

SPEECH FOR PSYCHE IN THE GOLDEN BOOK OF APULEIUS

All night, and as the wind lieth among
The cypress trees, he lay,
Nor held me save as air that brusheth by one
Close, and as the petals of flowers in falling
Waver and seem not drawn to earth, so he
Seemed over me to hover light as leaves
And closer to me than air,
And music flowing through me seemed to open
Mine eyes upon new colours.
O winds, what wind can match the weight of him!

Ezra Pound

CANTO DE PSIQUE EN EL LIBRO DE ORO DE APULEYO

Toda la noche, mientras el viento yacía entre
los cipreses, él yacía conmigo,
no me abrazaba sino como el aire toca a alguien
de cerca, y como los pétalos de flores al caer
vacilan y no parecen atraídos por la tierra, así él
parecía aletear sobre mí ligero como hojas
y más cercano a mí que el aire,
y la música fluyendo a través de mí parecía abrir
mis ojos a nuevos colores.
Oh vientos, qué viento puede ser tan ligero como su peso!

Ezra Pound

THE LOVE-MAKING: HERS AND HIS

Will he never come calling falling climbing careless dareful
rising spreading me wide
when will he rage foaming roaming the tunneling-stair
to fling me high up beside him where
the saddle shines damp with darkbright desire
my rosebush aflame with thorny desire
on softest fire on sharpest fire
love's steed bestride together to ride.
Ah gallop oh gallop hoh gallop us clear!
slow, whoa... hohum again here
so home to the stable the sugar the sniff
down to the plain from the sheermounting cliff.

Eve Meeriam

HACIENDO EL AMOR (fragmento)

Es que nunca acabará llamándome cayendo trepando abandonándose
alzándose, extendiéndose anchurosa
cuándo llegará frenético espumoso recorriendo mis túneles oscuros
arrojándose en lo alto, junto a él, donde
la montura brilla húmeda de sombrío diáfano deseo
mi rosas encendido de espinoso deseo,
del más suave fuego del fuego más violento
montemos el corcel enamorado juntos los dos montemos
oh galopa oh galopa sin barreras galopa,
despacio, detente... oh aquí de nuevo
al hogar, al establo, al azicar, aún jadeantes
retornamos al llano del alito precipicio.

Eve Meeriam

AFTER YOU, MADAM

There are no upper hands in love
though one is under, one above:
the man who said so lied—
it is a choice for human mates
lacking in other vertebrates
that you or I should ride.

Lady, the whimsical restraints
imposed by inexperienced saints
on modes of procreation
have little interest for us.
We share the honours without fuss
by frequent alternation.

Alex Comfort

DESPUES DE VD., SEÑORA

Nadie tiene ventaja en el amor
aunque uno esté debajo y otro encima
—quien lo dijo mintió—
es privilegio de la pareja humana,
que no existe para otros vertebrados,
que yo te monte a ti o tú a mí.

Señora, las caprichosas restricciones
impuestas por los santos inexpertos
sobre los modos de procreación
tiene poco interés para nosotros.
Compartimos sin problemas los honores
por frecuentes alternaciones.

Alex Comfort

HAVE YOU EVER KISSED A PANTHER?

this woman thinks she's panther
and sometimes when we are making love
she'll snarl and spit
and her hair comes down
and she looks out from the strands
and shows me her fangs
but I kiss her anyhow and continue to love.
have you ever kissed a panther?
have you ever seen a female panther enjoying
the act of love?
you haven't loved friend,
you with your little dyed blondes
you with your squirrels and chipmunks
and elephants and sheep.
you ought to sleep with a panther
you'll never again want
squirrels, chipmunks, elephants, sheep, fox,
wolverines,
never anything but the female panther
the female panther walking across the room
the female panther walking across your soul;
all other love song are lies
when that black smooth fur moves against you
and the sky falls down against your back
the female panther is the dream arrived real
and there's no going back
or wanting to—
the fur up against you,
the search is over
as your cock moves against the edge of Nirvana
and you are locked against the eyes of a panther.

Charles Bukowski

¿HAS BESADO ALGUNA VEZ A UNA PANTERA?

esta mujer se cree una pantera
y a veces cuando hacemos el amor
ella gruñe y escupe
y su pelo cae
y ella mira a través de las mechas
y muestra sus colmillos
pero yo sin embargo la beso y continúo el amor.
has besado alguna vez a una pantera?
has visto a una mujer pantera gozando
el acto del amor?
no has amado, amigo.
tú con tus pequeñas rubias teñidas
tú con tus ardillas y ardillitas
tus elefantes y ovejas
deberías dormir con una pantera
nunca más querrías
ardillas, elefantes, ovejas, zorras,
lobas,
nada sino la mujer pantera
la pantera hembra paseándose por tu cuarto
la pantera hembra paseándose por tu alma;
todos los otros cantos de amor son mentiras
cuando esa suave piel negra se mueve contra ti
y el cielo cae sobre tu espalda,
la pantera hembra es el sueño hecho realidad
y no hay retorno
ni deseo de retomar;
la piel contra ti,
la búsqueda ha acabado
cuando tu verga se mueve contra el borde del Nirvana
y estás abrazado a los ojos de una pantera.

Charles Bukowski

Versiónes de Mauricio Scholjet



Variaciones sobre la escritura

ILUSIONES

Ocultar. Algunos lingüistas defienden con agresividad la función comunicante del lenguaje: el lenguaje sirve para comunicar. El mismo prejuicio existe entre los arqueólogos y los historiadores de la escritura: la escritura es lo que sirve para transmitir. Sin embargo, deben reconocer —frente a la evidencia— que la escritura a veces (¿o siempre?) ha servido para ocultar lo que se le había confiado. Si la pictografía es un sistema sencillo, particularmente claro, cuando se pasa a un sistema difícil, complejo, abstracto, diversificando en numerosos signos gráficos que a veces llegan al límite de lo descifrable (ideografía cuneiforme), vemos que es justamente la legibilidad lo que los escribas sumerios descuidaban en favor de cierta oscuridad gráfica. La criptografía sería la vocación misma de la escritura. La ilegibilidad, lejos de ser el aspecto deficiente, monstruoso del sistema de la escritura, demostraría en cambio su verdad (la esencia de una práctica puede estar en el límite y no en el centro). Los motivos de ese ocultamiento pueden ser diversos y variar según los lugares y las épocas: motivos religiosos, si se trata de una relación iniciática mantenida celosamente apartada de todo contacto profano, de una comunicación tabú con los dioses; motivos sociales, si se trata de garantizar a la casta de los escribas, representantes de la clase dirigente, la protección de ciertos secretos, de algunas informaciones, de determinadas propiedades.

Estamos habituados, en virtud de los valores democráticos (y tal vez, en un sentido más amplio, cristianos) a considerar espontáneamente la comunicación más grande como un bien absoluto y la escritura como una adquisición del progreso. Y esto significa olvidar una vez más el otro aspecto del fenómeno: la verdad negra de la escritura. Durante milenios, la escritura separó a los iniciados de aquellos que no lo eran (la masa de los hombres); representó la propiedad (con la firma) y la distinción (existen formas de escritura primitivas, vulgares, y escrituras refinadas); aún hoy, cada fenómeno de potencia, de secesión y, por así decirlo, de clandestinidad, está ligado a la posesión de una escritura (los algoritmos de la matemática, de la química, de la botánica, la escritura musical, simbólica astrológica: en cuanto una ciencia tiende a constituirse, sus inventores le crean un hermetismo gráfico, como sucede en la actualidad con la semiótica narrativa, donde el relato es traducido en símbolos gráficos); en los manuscritos (que van desapareciendo), cuanto más difíciles de leer son las escrituras, más "personales" se las considera y evidencian el estilo impenetrable del individuo. En consecuencia, las imaginaciones gráficas de algunos pintores, aun cuando se hayan expresado con escrituras absoluta y definiti-

Lo que aquí se ofrece es un fragmento de un ensayo del luminoso autor del S/Z. Se trata de un inédito mundial que Barthes no llegó a publicar tal vez por la inoportuna, trágica aparición de un camión de lavandería. El texto completo forma parte de La escritura, libro de ensayos del profesor italiano Riccardo Campa que Sudamericana pondrá a la venta en estos días.

vamente indecifrables, como Masson y Réquichot, de ningún modo deben ser consideradas aberraciones de artista; antes bien, son manifestaciones de lo opuesto —del infierno— de la escritura (la verdad está en el revés).

Clasificación. Los eruditos de hoy consideran siempre la escritura a partir del lenguaje y para ellos el lenguaje es el lenguaje oral, hablado: la escritura entonces no es más que la sierva (tardía) de la palabra. En consecuencia, han clasificado las escrituras según las tres articulaciones del lenguaje, del lenguaje de ellos: habría, ante todo, una "escritura de frases" en la cual el signo trazado tendría a su cargo un enunciado completo, una unidad de discurso: es la escritura denominada sintética (*Ideenschrift*), la que encontramos en los pictogramas en las bandas de los iroqueses, de los algonquinos, las fajas dibujadas; luego una "escritura de palabras", donde los signos asumen las unidades significantes del lenguaje, los monemas: es la escritura analítica (*Wortschrift*), como se encuentra en los ideogramas (sumerios, egipcios, chinos); en fin, una escritura de los sonidos, en la que cada signo tiene a su cargo una unidad distintiva (sonido-letra) o un grupo de unidades distintivas (sílabas): es la escritura alfabética, que se encuentra en los silabarios, los alfabetos de las consonantes y de las vocales (el alfabeto fenicio y sus derivados). Tal clasificación es naturalmente plausible, pero no carece de peligros: por una parte acredita la idea por la cual, habiendo existido un progreso del pictograma al alfabeto griego (el nuestro), es un solo movimiento, el de la Razón, el que reguló la historia de la humanidad, el desarrollo del espíritu analítico y el nacimiento de nuestro alfabeto; por la otra, al reducir las unidades del lenguaje (hablado) a especies de mónadas mates, de las cuales se prefiere ignorar las innumerables vibraciones simbólicas a favor de su

carácter distintivo, comunicante, se termina por consolidar el mito cientificista de una escritura lineal, puramente informativa, como si fuese un incontestable progreso aplanar el signo escrito (voluminoso en el pictograma y en el ideograma) hasta convertirlo en un mero elemento estocástico.

Comunicación. La historia de la escritura china es ejemplar en este sentido: esa escritura fue primero estética y/o ritual (servía para dirigirse a los dioses) y a continuación funcional (servía para comunicar, registrar); la función de la comunicación, que nuestros lingüistas transforman en una torta de crema, es posterior, derivada, secundaria. La escritura china, entonces, no pudo ser al comienzo un calco de la palabra y nuestros transcritores (que ven en la escritura una simple transcripción del lenguaje) no logran resultados muy felices. No, no va de suyo que la escritura sirva para comunicar; es por un abuso de nuestro etnocentrismo que atribuimos a la escritura funciones meramente prácticas de contabilidad, comunicación, documentación y que censuramos el simbolismo evocado por el signo escrito.

En China, entonces, la escritura fue primero religiosa, ritual; formaba parte de esa lengua de interlocución divina que se encuentra bajo otra forma en la experiencia de Ignacio de Loyola. Luego, según parece el Estado, centralizado bajo el poder imperial, se adueñó de esa escritura particular y la vulgarizó, la secularizó, asignándola a tareas administrativas contables; la escritura se diversificó: hubo una escritura cursiva para estenografiar la palabra, una escritura oficial, protocolar, y una escritura monumental (la de las estelas). En fin, la escritura nuevamente se encerró: cuando el Estado restauró la moral nobiliaria y el ritualismo, la escritura volvió a ser ritual, sujeta a valores celosamente conservados; se transformó en un asunto de Estado

y el emperador se erigió en custodio de la norma gráfica. Y así, por una especie de movimiento alegórico, la escritura china asume tres funciones importantes: la intercesión, la comunicación, la secesión (social).

Contratiempo. Nuestros eruditos sólo han estudiado bien las escrituras antiguas: la ciencia de la escritura ha sido denominada invariablemente *paleografía*, o sea descripción fina, minuciosa de los jeroglíficos, de las letras griegas y latinas; ha requerido el genio de los arqueólogos para descifrar escrituras antiguas desconocidas. Pero en cuanto a nuestra escritura moderna, nada: la paleografía se detiene en el siglo XVI. Y sin embargo, ¿cómo es posible no imaginar que toda la sociología histórica, toda una imagen de las relaciones que el hombre clásico mantenía con su cuerpo, sus leyes, sus orígenes, derive de esa "neografía" que no existe? Sucede un hecho curioso: el historiador, a veces, se configura como un amnésico, y su memoria, opaca en lo que concierne al presente, se ilumina gradualmente a medida que se remonta al pasado lejano. La escritura de los siglos VII y VIII es la que conocemos mejor; ¿pero qué decir de la escritura del siglo XIX? ¿O de la del siglo actual? Estas son consideradas sólo desde un punto de vista "grafológico", o sea en función de una psicología discutible y con fines a menudo represivos. En cuanto se toma moderna, la escritura es puesta a un lado: ciertamente debido a la aparición del libro, pero también gracias a esa tendencia que, en la ciencia de la literatura, pone en sombras el texto moderno a favor de las obras del pasado: al imperialismo de la paleografía en el ámbito literario corresponde el de la filología en el ámbito de las bellas letras.

¿Se deberá poner en relación, tal vez, ese "olvido" con lo que comúnmente se denomina ideología burguesa? La escritura está siempre estrechamente unida a la historia de la puesta en juego social; por largo tiempo formó parte (¿tal vez también hoy?) del patrimonio de una clase. En los siglos XVII y XVIII en Francia, en efecto, el conocimiento canónico de la "buena" escritura fue confiado oficialmente por el Estado monárquico a una corporación de maestros escribientes jurados; esa corporación fue elevada a continuación al rango de *Academia de Escritura* y participó sin duda, aunque no fuera más que por su nombre, del prestigio y de las funciones de las otras Academias. Por último, también esa Academia se vio embestida en 1791 por la tempestad que abolió las corporaciones, los rastros y las huellas del *Ancien Régime*. Desde ese momento la escritura está pronta —según la óptica de la revolución burguesa— para asumir carácter democrático; pero justamente por eso se le atribuye una especie de universalismo neutro, mientras de hecho se sigue ense-

ñándola según cánones determinados: insignificante desde un punto de vista jurídico, ella sigue siendo socialmente selectiva. Es así que durante todo el siglo pasado la escritura no encuentra su justa ubicación: es un hecho de clase y no obstante ha perdido esa dignidad estética que le reconocía la sociedad antigua, claramente dividida. Es la misma situación dialéctica que denotan muchos otros hechos de la cultura: para recuperar los acentos, las opciones, las atenciones que interesan en grado sumo a la modernidad, nos vemos obligados a saltar por encima de los siglos burgueses y remitirnos a las invenciones de una sociedad antigua, injusta, jerárquica hasta donde se quiera, pero cuya euforia, su *savoir vivre* se nos presentan como modelos utópicos: es el contra-tiempo, del cual aún queda por elaborar la teoría (histórica). Lo que nos falta es justamente aquella Academia de Escritura, radicada en la alienación corporativa pero custodia de un "pensamiento" de la escritura.

Funciones. La escritura "manuscrita" ha sido censurada por nuestros estudiosos durante toda la época moderna, o sea desde que surgió la tipografía, aparte de ser recuperada, a partir del siglo XIX, por una ciencia problemática —la grafología—, cuyo carácter represivo es evidente (pericias psiquiátricas, tests selectivos para la contratación de personal). La escritura antigua (desde la época de su aparición hasta fines del Medievo), en cambio, es objeto de estudios especializados. Todo este saber, acumulado por los epigrafistas, los arqueólogos, los paleógrafos, más que por los historiadores, se ocupó en especial del origen y de la evolución de las formas de escritura; cualquiera que sea su inspiración positivista, estas ciencias no pudieron dejar de evocar las funciones de la escritura, sobre todo en sus orígenes: ¿con qué fines, en qué circunstancias, bajo el impulso de cuáles exigencias fue "inventada" la escritura? Pero en tal caso debemos pasar a un campo diferente del saber: en efecto, si dar tabletas con la ayuda del carbono 14 proporciona una fecha técnica y da origen a un sencillo discurso de constatación, otra cosa es deducir las funciones, las causas, las necesidades, las motivaciones; aquí, efectivamente, entramos en un ámbito que concierne a la "mentalidad" de los pueblos desaparecidos, la ubicación del fenómeno de la escritura en un sistema de vida, del cual poseemos pocos elementos de evaluación. Desde este momento la cultura se hace ideológica o, para ser más exactos, proyectiva: vale decir que el estudioso proyecta en el fenómeno (ajeno) que está examinando todo un conjunto de valores, de motivaciones y de signos tomados de la propia historia. El saber asume al mismo tiempo un carácter etnocéntrico y logocéntrico, es decir, incurre en un riesgo denunciado por los etnólogos y los historiadores: Marc Bloch se burlaba de esos estudiosos que dedican toda su perspicacia a descubrir la fecha de cierto suceso, pero cuando se trata de explicar sus causas no vacilan en recurrir a la psicología más trillada y problemática. En pocas palabras, hay un momento (al que se llega muy pronto) en el cual el saber se torna mitológico (transportando inconscientemente consigo las proyecciones y las construcciones de su operador). Las funciones que se atribuyen a la escritura, a sus inicios, podrían ser de ese tipo, no lo olvidemos.

Afirmar, como lo hace la mayor parte de los historiadores y arqueólogos, que la función originaria de la escritura (el motivo por el cual fue inventada) fue muy evidentemente la "comunicación", suscita mucho embarazo y no poca perplejidad: si se trata de "comunicar", naturalmente del modo más claro y rápido posible, ¿cómo explicar el hecho de que algunos pueblos (los sumerios, los acadienses) inventaran escrituras "abstractas, difíciles" (la cuneiforme, por ejemplo), mientras que el pictograma, que se considera el antecedente,

era tan "claro"? En estos interrogantes se encuentran proyectados muchos valores tal vez enteramente modernos: la buena comunicación, la claridad, la abstracción: el escriba mesopotámico del III milenio tenía las mismas necesidades, las mismas cualidades que el secretario de dirección de una empresa capitalista.

Indicio. La idea de atribuirle un valor indicativo a la escritura manuscrita naturalmente es reciente. Para creer que la escritura pueda "revelar" la "personalidad" de un individuo o de una época, era necesario por una parte que el manuscrito fuera opuesto al impreso (antes del libro, la escritura no podría ser sino artesanal, laboriosa, el producto de un taller según los códigos fijos de la producción); en otras palabras, era necesario que el elemento "espontáneo", "humano" pudiera sustraerse al "mecánico" y, por otra parte, que hubiera una ideología de la persona definida, identificada gracias a características individuales: cosa que sólo ha sido posible en el campo de la "psicología". La evaluación indicativa de la escritura (la escritura como indicio de otra cosa) es entonces propiamente ideológica; está ligada a una ideología moderna de la persona y de la ciencia. Son los estudiosos quienes han sostenido que la escritura medieval era "pesada y angulosa" en Alemania, "recta y aguda" en Inglaterra: adjetivos que remiten al carácter "bien conocido" de los alemanes y de los ingleses. Se trata de estudiosos de buena fe que desearon respetar en la escritura la impronta de la "personalidad"; y de una ciencia que pretende ser grafología, o sea una ciencia llanamente analógica, que juega con las palabras: una escritura "blanda" hace pensar en un carácter "flojo"; y esos juegos de palabras, realizados con una pobre ligereza, dan origen a un sistema represivo: se desecha o se toma a un trabajador juzgándolo por la escritura. En verdad, la escritura no es hoy más que el índice de una cosa: la realidad de clase. Son los niveles de cultura, y por ende las distinciones sociales, los que se evidencian por la escritura, no del individuo sino del grupo al cual cada uno pertenece.

Vi en la televisión, en el curso de una especie de investigación policial, el análisis grafológico de una carta de Beethoven,

la carta a la Bienamada Inmortal; el estu-
dioso describía la "sinceridad" del mú-
sico; desciframiento que se basaba en una
serie de torpes prejuicios, de mentiras ob-
jetivas. Según él, la rapidez de una escri-
tura denota la impaciencia del que escribe;
la impaciencia revela espontaneidad; la es-
pontaneidad indica sinceridad; la sinceri-
dad de un individuo, en fin, es algo dife-
rente de un síntoma psicológico; la analo-
gía es un principio suficiente para explicar
y, como si no bastara, esa analogía acerca
términos inciertos, como la "impaciencia"
de una grafía, la "sinceridad" de un ena-
morado: lo que en una época se hubiese
considerado como algo mágico. (Pero de
la magia hemos conservado el lado peor:
su pretensión de ser "verdad").

Mutaciones. Las grandes mutaciones grá-
ficas no están vinculadas con sucesos his-
tóricos importantes sino con lo que podrí-
amos denominar fracturas en la línea del
discurso, o sea lo que comúnmente llama-
mos Renamientos: hay una mutación ge-
neral de un sistema de valores y la escri-
tura está implicada en esa conversión porque
esos nuevos valores requieren un nuevo
régimen de producción y de difusión. Al
Renacimiento del siglo XII corresponde la
puesta a punto de la escritura denominada
gótica y su difusión en Europa; al Gran
Renacimiento (del siglo XV) corresponde
al pasaje del manuscrito al libro; y hoy,
que la crisis de los valores humanísticos es
un hecho incontestable, se busca y se elab-
ora una nueva escritura: la de las imáge-
nes y los sonidos.

Oral-Escrito. Nuestros historiadores y
nuestros lingüistas, como se sabe, presen-
tan voluntariamente la escritura como una
simple transcripción del lenguaje oral. La
antropología, sin embargo, nos recuerda la
diferencia en cierto modo ontológica que
existe entre aquellas dos formas de comu-
nicación. En efecto, ha habido dos lengua-
jes diferentes derivados de dos zonas dis-
tintas de la corteza: uno es el de la audición,
"ligado a la evolución de los territo-
rios coordinadores de los sonidos"; el otro
es el de la visión, "ligado al coordinamien-
to de los gestos, traducidos en símbolos
materializados gráficamente". Cuando
apareció el grafito, se estableció un nuevo

equilibrio entre la mano y la cara (que se
habían liberado contemporáneamente una
de la otra): la cara ha tenido su lenguaje
(el de la audición y de la locución), la ma-
no ha tenido el suyo (el de la visión y del
trazado gestual).

Es necesario recordar, cada vez que
ello es posible, la disparidad y por así de-
cirlo la independencia, en muchos casos,
entre esos dos lenguajes: el segundo no
deriva pura y simplemente del primero:
crear, decir, dar a entender como si fuese
cosa natural, es en efecto lo que podría de-
nominar *ilusión alfabética*, la nuestra, ya
que el alfabeto (pero no el ideograma, no
lo olvidemos) traduce con letras los soni-
dos del lenguaje. En los ritos religiosos de
la China antigua, por ejemplo, había cierta
especialización antagónica de la palabra y
del escrito: la palabra servía principalmen-
te para dirigirse a las divinidades del mundo
visible, a los antepasados-dioses, a los
demonios benéficos; el lenguaje escrito
servía para dirigirse a las potencias puniti-
vas y vengadoras del submundo. A conti-
nuación, en la misma China, al seculari-
zarse la lengua se enriquece en forma con-
siderable: se convierte en la depositaria de
todo el patrimonio intelectual y rechaza el
lenguaje hablado limitándolo únicamente a
la manifestación de las banalidades coti-
dianas. En India, en cambio, es la lengua
oral la que asume toda la expresión reli-
giosa y cultural: por una parte las fórmulas
védicas, cuando se las deseaba escribir,
debían representarse según su pronuncia-
ción real y exacta (la pronunciación tenía
una importancia religiosa tal que en los
procesos por brujería, en lugar de quemar
al brujo se le quebraba uno o dos dientes
incisivos); por la otra, el saber no estaba
efectivamente ligado a la escritura: se lo
fijaba con grandes esfuerzos de la memo-
ria y se lo transmitía verbalmente. Tam-
poco los analfabetos, entonces (¡una parado-
ja, en nuestros días!), carecían de instruc-
ción.

¿Y nosotros? Si bien nuestra escritura
es multifuncional, permanece separada de
la palabra, sea por su estructura (léxico,
sintaxis), sea por el uso social que le da-
mos. Poseemos dos lenguas, como en el
Medievo, durante el cual se usaban sepa-
radamente, según los casos y las clases so-
ciales, el latín o el francés. Sólo una clase
particular, la *intelligentsia*, utiliza un idio-
ma sincrético, que es el de la palabra escri-
ta o de la escritura hablada (a decir verdad,
ni una ni otra): se pide incesantemente al
intelectual que transcriba la expresión oral
que ha efectuado, como si ello no plantea-
se ningún problema, indudablemente en
virtud del mito según el cual el lenguaje
no hace más que traducir el pensamiento
del que es, si así se puede decir, el instru-
mento indiferenciado; es como si el in-
tellectual pensase prescindiendo del lenguaje
—oral o escrito— del que se sirve.

La antropología nos revela otro hecho:
el pregrafismo de las cavernas organizaba
las figuras de manera radiante (algo seme-
jante a las fajas dibujadas); de ello se de-
duce que esos agrupamientos simbólicos
respondían fatalmente a un contexto oral.
Existía ya entonces la relación sintagmá-
tica de lo oral y de lo escrito. Nosotros ten-
demos siempre a pensar esa relación como
un síntoma de equilibrio: a veces la imá-
gen (pensamos) no hace más que *ilustrar*
la palabra, a veces sucede lo opuesto, o sea
que la palabra no hace más que *comentar*
las imágenes. Por lo tanto, es más exacto
afirmar que el vínculo de la imagen (o de
lo que le sigue, la escritura) con la palabra,
es estatutario: mediante esos dos lenguajes
el cuerpo se distribuye equitativamente:
especifica sus funciones (técnicas o neuró-
ticas) mediante la mano y la cara, la visión
y el gesto; nunca con una sin la otra. Y é-
sta sería la última adquisición antropológi-
ca de la humanidad. Por este motivo tal
vez no sea razonable esperar de la civiliza-
ción futura el imperalismo de la palabra y
la desaparición de la escritura: se trataría
en todo caso de un futuro ciertamente
bárbaro.



Bruce Chatwin: Los trazos del Viajero

La improbable raza de los lectores fieles recordará una de las "Siluetas" del número anterior: en ella se daba cuenta, en tiempo pasado, de la vida y la obra de Bruce Chatwin, autor de cinco magníficas novelas y fallecido recientemente por la ingestión de un hongo en China hace casi diez años. En el dudoso presente de la letra impresa, vaya esta entrevista al narrador inglés, realizada cuando estaba trabajando sobre Utz, su última novela.

P o r • C h r i s t i a n • K u p c h i k

—En los años sesenta comenzaste a viajar por África y Sudamérica. En aquella época tenías un buen trabajo en Sotheby & Co. (la empresa de subastas más importante de Europa). Tu interés por culturas extrañas parece coincidir con una necesidad de búsqueda. ¿Quizás acuciado por una existencia segura pero un tanto deprimente?

—Sí, es correcto. Durante algún tiempo me desempeñé como jefe de la sección "impresionistas" en Sotheby (me consideraban un experto en pintura francesa contemporánea sólo porque podía diferenciar un Manet de un Monet), pero al final ya no soportaba más ese trabajo. El mundo artístico estaba absolutamente corrupto, y yo sentía algo dentro mío que deseaba expresar. Ocuparse de los mayores artistas —casi todos muertos—, me parecía una actividad parasitaria, no me agradaba. Así es que apenas se me presentaba una oportunidad viajaba a países como Egipto, Sudán y Afganistán.

—¿Cuándo ocurre esto exactamente?

—Antes de que surgiese la generación hippie. Afganistán representó para mí una cantidad de vivencias extraordinarias. Cada vez que volvía de alguno de mis viajes, se me hacía más y más difícil retornar al trabajo en Sotheby. Hasta que un buen día me decidí y renuncié. Comencé entonces a estudiar arqueología y lenguas indoeuropeas, sánscrito especialmente. Al mismo tiempo, intenté escribir un libro que tenía por título "La alternativa nómada".

—¿Qué tipo de libro era?

—Podría definirse como un estudio de "antropología personal". El gran tema era, por supuesto, el hombre errante. Pero no me interesaba tanto retratar la existencia de los nómades como la vida de los caminantes en general, el impulso mismo de

echarse a andar, dejando de lado si éste se producía individual o colectivamente.

—¿Pensabas escribir un ensayo de carácter científico?

—No, aunque de hecho yo escribí una serie de artículos académicos que, desde luego, fueron duramente criticados por sus características especulativas, no científicas. Al presentar mis ideas encontré únicamente desdén o indiferencia, lo que contribuyó para que empezase a dudar sobre el sentido de escribir un libro así. Además, comenzaba a tener problemas concretos para subsistir. Me encontraba con 32 años y sin saber qué hacer. Hasta que me llegó una oferta del *Sunday Times Magazine* para escribir reportajes. Entre otras cosas, viajaba con cierta regularidad a París para entrevistar a personas mayores que habían tenido contacto con los grandes modernistas. Un día, en casa de una adorable viejecita que vivía en la rue Bonaparte, vi por primera vez un mapa de la Patagonia, una región del mundo que siempre había soñado conocer.

Cartas desde el fin del mundo

—¿Cuando viajaste allí, ibas con la idea de escribir algo sobre la Patagonia?

—No, de ningún modo. Originalmente, mi viaje se debía a un motivo estrictamente personal. Deseaba encontrar parientes y amigos de un primo de mi abuela, Charlie, que a finales del siglo pasado fue un gran aventurero por aquellas tierras. Pero claro, necesitaba dinero, y dado que el *Sunday Times* ya no hacía uso de mis servicios, se me ocurrió introducirme en el mercado americano a través de una serie de artículos agrupados bajo el título de "Cartas desde el fin del mundo". Sin embargo, jamás se publicó artículo alguno. Entonces con-

sulté con un agente literario de Nueva York y él me sugirió de un modo muy entusiasta escribir un libro entero con mis vivencias.

—¿En Patagonia puede caracterizarse como un libro de viaje?

—Sí, sin dudas. Cuando se lo llama de otra forma protesto. Todo lo que figura en el libro sucedió realmente, aunque claro, en otro orden. En la formulación definitiva intenté evitar tanto la organización cronológica en línea recta que es tan tradicional en los libros de viaje como la perspectiva narrativa unilateral. Quizás es debido a ello que muchos críticos no saben muy bien cómo clasificarlo.

—¿Hubo alguna fuente de inspiración literaria que te ayudó?

—Sí. Hay dos libros que significaron mucho para mí, y ambos están escritos por el mismo autor: Ossip Mandelstam. El primero es una colección de cuentos y ensayos titulado *The Nolce of Time*; el otro es una especie de diario de viaje llamado *Viaje a Armenia*. En una ocasión en que me encontraba en Moscú enviado por el *Sunday Times*, tuve oportunidad de entrevistar a la viuda de Mandelstam (que, dicho sea de paso, es una de las mujeres más fascinantes que conocí en mi vida), y le pregunté por aquellos libros místicos. Me dijo que debería leerlos sólo si me viese obligado a aprender ruso. Poco tiempo después encontré una versión inglesa de los textos —hecha por Clarence Brown—, y quedé completamente extasiado. En mis viajes por Sudamérica los llevaba siempre conmigo, como una Biblia.

—En Patagonia habla de gente que de algún modo vive en una suerte de exilio, ya sea forzado o elegido. Los retratos que hacés de los personajes, ya sean gauchos o indios, pistoleros como Butch Cassidy o marinos perdidos como el primo Charlie, tienen el sello de un gran respeto, por no decir admiración. ¿Debe

entenderse el libro como un homenaje a todos los nómades y aventureros?

—Sí, creo que sí.

Bajo el sol de Benin

—Sin embargo, en tu segundo libro, *El virrey de Ouidah*, nos encontramos con un viajero que apenas comparte algún rasgo positivo con el héroe clásico.

El tratante de esclavos Francisco Manoel Da Silva parece dominado por una crueldad incomprensible...

—No... No creo que sea tan malo, aunque es evidente que está al servicio del mal.

—¿Y cómo llega hasta él? ¿Es su espíritu trashumante el que lo empuja en brazos del Mal o, por el contrario, su nostalgia de una tierra firme, un lugar donde vivir con tranquilidad?

—Me inclino por lo último. En su época, la trata de esclavos fue una industria gigantesca, especialmente en Brasil donde sólo recién a fines del siglo pasado encontró su prohibición definitiva. En lo básico, Da Silva tenía la misma mentalidad que el director de una empresa petrolera de la actualidad. Simplemente, hizo su trabajo en África para un día poder regresar a casa como un hombre respetable.

—Si bien el libro está basado en hechos reales, resulta clara la intencionalidad de crear una novela convencional.

—Para crear algo nuevo siempre debí buscar inspiración en la realidad. Se me ocurrió escribir el libro cuando estuve de paso por Dahomey, la actual Benin. Allí visité una casa que había pertenecido a un traficante de esclavos llamado Francisco Félix de Souza. El dormitorio era fantástico: sobre una cama inmensa (debajo de la cual se halla enterrado el antiguo propietario) había una cantidad increíble de reliquias y fetiches. De una de las paredes del

cuarto colgaba un retrato de Souza fechado en 1820, y había también una escultura de San Francisco de Asís. "¡Dios, qué historia!", pensé. En sus buenos tiempos, las ciudades de Ouidah, Porto Novo y Grand Popo exportaron más esclavos a las Américas que todo el resto del continente africano, y llegaron a conocerse con el nombre colectivo de "Pequeño Brasil", por la gran cantidad de mulatos y esclavos libertos que volvieron a África durante el siglo XIX. Pero no era una novela lo que yo pensaba hacer. Mi idea original fue la de entrevistar a muchos de los descendientes de brasileños y, a partir de ellos, ir tejendo la historia de sus antepasados. Volví en 1978, siete años después del primer viaje, y cuando me encontraba con la mitad del trabajo listo, hubo una revolución. Dahomey pasó a llamarse República Popular de Benin, el africanismo fue cambiado por el "pensamiento" de Kim Il-Sung, y una mañana me encontré arrestado, acusado de ser mercenario y forzado a permanecer contra un muro, en calzoncillos, bajo un sol abrasador, mientras los buitres giraban sobre mi cabeza. Como es obvio, después de esta interrupción se me acabaron las ganas de proseguir con mis investigaciones. Y aunque hubiese querido, era imposible porque me expulsaron del país. Con los datos recogidos, comencé entonces a escribir una historia ficticia, que tomaba como modelo la dramaturgia de Racine. En aquel tiempo leía mucho a Racine y admiraba la tensión de sus tragedias.

—¿A través de Racine buscaba reparar las exigencias clásicas de unidad temporo-espacial?

—Exacto. La historia de Da Silva me fue transmitida por su propia hija, una mujer muy vieja al borde de la muerte. Comenzó su relato a primeras horas de la tarde y lo acabó tres horas después, justo cuando su conciencia se extinguía. Lo que he buscado lograr es, especialmente, ese estado de trágica satisfacción que se halla en Racine: mientras la configuración ficticia alberga un ápice de esperanza, el espectador sabe todo el tiempo que la catástrofe es inevitable. Desgraciadamente fue necesario agregar un epílogo que de algún modo destruye la rigurosidad de la forma, pero por lo demás está construida como una tragedia clásica. Naturalmente, escribirla fue un proceso difícil, muy duro. Ningún otro libro me exigió tanto.

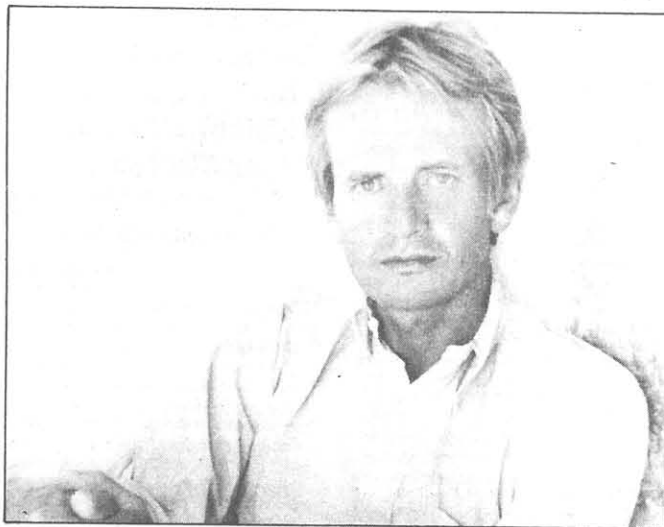
—Y ahora se ha estrenado el film, Cobra verde...

—¡Por favor, ni me hables de eso! No quiero tener nada que ver con esa película. La actuación de Klaus Kinski es sencillamente repugnante, y no tiene ningún punto de contacto con mi novela. En realidad no podía ser de otro modo: es un tipo nefasto, que deja a su paso una estela de resentimientos donde quiera que vaya. Con esa cabellera desgreñada de la que tanto se ufana y sus movimientos espasmódicos se parece más a una puta vieja buscando clientes que a mi personaje. En cuanto a Werner Herzog debo admitir que admiro sus primeras películas, así como otras que hizo sin tantas pretensiones, el caso de Kaspar Hauser y Nosferatu. Pero las grandes superproducciones, del tipo Cobra verde, se le van de las manos, no puede dominarlas. Lo conocí en Melbourne, él estaba rodando *Donde duermen las hormigas verdes* y quería que lo ayudase con el guión. Alguien la había pasado un ejemplar de *El Virrey...* en el Amazonas, cuando rodaba *Fitzcarraldo*. "Me gusta ese texto", me dijo, "algún día haremos una película". Me olvidé del asunto. Volví a verlo una o dos veces y él, a su vez, me llamaba por teléfono cuando iba a pescar a Northumberland. Descubrí que era un compendio de contradicciones: duro como una roca y a la vez inmensamente vulnerable, por momentos de gran capacidad afectiva y otros lejano y frío. De algún modo nuestras obras seguían caminos paralelos y además, Werner es la única persona con quien puedo hablar del aspecto "sacramental" del caminar. Así es que cuando tuvo los derechos de filmación realmente me alegré, pensé que podía surgir algo interesante. Lamentablemente no fue así: la película es una completa basura. Por fortuna, dentro de poco se estrenará —por lo menos en los cines de Inglaterra— otra película basada en un texto mío, *Colina negra*. Tanto el director, Andrew Grieve, como los actores han hecho un trabajo realmente extraordinario.

La granja como centro del círculo mágico

—Colina negra es tu tercer libro, un libro que sorprendió porque es completamente distinto a los anteriores.

—Sí, trata sobre mi infancia. La escuela a la que asistí tiene una granja en Gales que acostumbrábamos a visitar los veranos, en las vacaciones. En 1955 encontré allí a unos viejos campesinos que podían recordar con toda claridad sucesos acaecidos un siglo atrás. Durante algunos años volví al lugar para buscar la "carne" con que asar una novela. Me reproché el hecho de pasarme el tiempo dando la vuelta al mundo en busca de apasionantes destinos cuando en realidad podía encontrarlos en las fascinantes historias de vida de mi propia tierra. Además, necesitaba escribir algo que me conmoviera después de pasar por las tribulaciones de *El virrey*... La escritura de esta novela resultó un verdadero placer. Estaba en buena forma, así es que trabajé en las granjas, escuchando las historias de los viejos.



—Quizás por contraste a tu propia vida, el objetivo primordial se había convertido en retratar gente que nunca había abandonado su lugar de origen, ¿no es así?

—No en un principio, pero luego comprendí que *ése* debería ser el tema del libro. Encontré mucha gente que jamás se había alejado más que un par de kilómetros del lugar donde nacieron. Sus vidas consistían en una especie de círculo mágico que tenía sus propias granjas como centro de gravedad. Quería investigar este círculo y comprender sus causas. Es necesario recordar que hay muchísima gente en todo el planeta que aún hoy sigue viviendo de esta forma.

—¿Los sucesos del libro son imaginarios?

—Sí, en gran parte, aunque la mayoría están basados en relatos de los campesinos. Por ejemplo, me encontré con dos hermanos que mascullaban algo relativo a un asesinato ocurrido en la década del veinte. Al día siguiente me llevaron hasta la biblioteca del pueblo y pidieron los periódicos locales de la época del crimen. Allí estaba lo que buscaba: un increíble *crime passionnel*. Todo lo que tuve que hacer fue echar mi fantasía a volar.

—La confrontación entre el "hombre errante" y la persona casera, entre el nómada y el sedentario, también está presente en esta novela. A pesar de que los gemelos Lewis y Benjamin son inseparables representan dos temperamentos completamente opuestos. Mientras Lewis está abierto a nuevas experiencias y desea "salir al mundo", Benjamin quiere conservar todo tal cual fue en el pasado y encerrarse en la granja. Un conflicto similar sucede con sus padres: Mary sueña con exóticos lugares de la India mientras que Amos sólo intenta proteger su propiedad. ¿A qué se deben estas polarizaciones?

—Lo interesante con los gemelos es que uno siempre desarrolla un rol activo, dominante y extrovertido, en tanto que el otro queda relegado a la pasividad, sumiso y taciturno. Las novelas sobre gemelos que he leído no guardan relación con la realidad. No sé bien por qué quise escribir una novela sobre gemelos, pero una vez que me embarqué en ella me sentí obligado a investigar para poder continuar. Tomé prestada toda la literatura relevante que existe sobre el tema, y visité a un profesor italiano que es un experto en la materia. Lo que me fascinaba era el hecho de que dos hermanos se ven obligados a vivir una suerte de falso matrimonio, en donde asumen con una supuesta naturalidad los roles masculinos y femeninos. Lo que afirmas con respecto a la relación entre Lewis y Benjamin, de verla como una metáfora del nómada y el sedentario, es evidente que se

sistía en crear una ficción que encuadrara con mis consideraciones acerca de la vida de los nómades.

—¿Podrías aclarar que es una "huella soñada"? Parecería que toda tu filosofía depende de este concepto...

—Sí, en cierta forma es verdad. Una "huella soñada" es un camino invisible que los antepasados de los aborígenes recorrieron en el comienzo de los tiempos. Por medio del canto, estos antepasados iban dando nombre a todo lo que veían durante su peregrinaje, y de esta forma fueron creando al mundo. Hoy, los aborígenes pueden seguir estas "huellas soñadas" por toda Australia, y las conocen a través del aprendizaje de los cantos. Ellos saben perfectamente cómo se ve el otro extremo del continente sin haber estado nunca allí. Los cantos funcionan como una especie de mapa de la memoria. Dado que las "huellas soñadas" son consideradas sagradas, han sido causa de innumerables conflictos políticos. Los colonos no pueden entender cómo las "huellas soñadas" cruzan las grandes ciudades, y que construcciones como el Teatro de la Ópera de Sidney están erigidos sobre territorio sagrado. Por supuesto, tampoco se esfuerzan demasiado por tratar de comprender las creencias de aquellos a quienes, en definitiva, les han robado todo, menos los cantos y los sueños.

—Lo más fascinante de tu punto de vista es el contacto entre peregrinar y cantar. Los aborígenes deben cantar por el mundo dado que el mundo sólo les es accesible a través de la canción. Y cantar para ellos será siempre caminar por distintas regiones de la memoria. Vos afirmas que todo canto o poema cumplía originalmente esta función, ¿no es así?

—Sí, y en los últimos tiempos he visto reforzadas mis teorías. Una amiga mía, también investigadora, me escribió contándome sobre un pueblo indígena de Canadá que utiliza cantos para orientarse durante sus viajes. Estoy seguro de que se pueden encontrar más ejemplos en otras partes del mundo.

—Pero aún nos queda por dilucidar todavía una cuestión fundamental: lo que vos llamás "la movilidad humana". ¿Por qué el hombre siente la necesidad de trasladarse de un sitio a otro? ¿Crees realmente que, al igual que ciertos animales, el hombre ha desarrollado un instinto trashumante?

—Creo que en sus comienzos el hombre era una criatura nómada por excelencia. Por desgracia la editorial eliminó un pasaje importante en *Los trazos de la canción* que yo he vuelto a incluir en la edición de bolsillo. Allí intento demostrar cómo la evolución no ha seguido un desarrollo armónico, una dirección lineal, sino que se dio a través de una serie de "saltos" de un estadio a otro. Algunos de estos saltos se dieron en África hace dos o tres millones de años: repentinamente el clima devino más cálido, más seco, transformando en consecuencia a vastas regiones en sabanas o desiertos, imposibles para la supervivencia. El hombre nació entonces obligado a errar todo el tiempo en busca de agua o alimentos. Ello le ha permitido desarrollar otra sensibilidad, otra concepción del mundo que el hombre sedentario ha ido perdiendo. Esa cosmovisión especial que encontré entre los nómades explica mi gran admiración por ellos.

—¿En qué estás trabajando actualmente?

—He terminado un libro que se llama *Utz*. Trata sobre un judío checo-alemán que colecciona porcelana auténtica. Lo notable con él es que se identifica con Arlequín, uno de los personajes centrales de la *Comedia dell'Arte*. En realidad es una historia de amor que se ha ido prolongando desde mis tiempos como periodista del *Sunday Times*. La comencé como un pasatiempo mientras estaba enfermo y, ya ves, se ha convertido en mi quinto libro. También mis libros parecen vagabundear por la memoria. En fin.

El escritor argentino y la tradición

Por Jorge Luis Borges

Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. Mi escepticismo no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema. Creo que nos enfrenta un tema retórico, apto para desarrollos patéticos; más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un pseudoproblema.

Antes de examinarlo, quiero considerar los planteos y soluciones más corrientes. Empezaré por una solución que se ha hecho casi intuitiva, que se presenta sin colaboración de razonamientos; la que afirma que la tradición literaria argentina ya existe en la poesía gauchesca. Según ella, el léxico, los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo. Es la solución más común y por eso pienso demorarme en su examen.

Ha sido propuesta por Lugones en *El payador*; ahí se lee que los argentinos poseemos un poema clásico, el *Martín Fierro*, y que ese poema debe ser para nosotros lo que los poemas homéricos fueron para los griegos. Parece difícil contradecir esta opinión sin menoscabo del *Martín Fierro*. Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico.

Ricardo Rojas, que también ha recomendado la canonización del *Martín Fierro*, tiene una página, en su *Historia de la literatura argentina*, que parece casi un lugar común y que es una astucia.

Rojas estudia la poesía de los gauchos, es decir, la poesía de Hidalgo, Asca-

subi, Estanislao del Campo y José Hernández, y la deriva de la poesía de los payadores, de la espontánea poesía de los gauchos. Hace notar que el metro de la poesía popular es el octosílabo y que los autores de la poesía gauchesca manejan ese metro, y acaba por considerar la poesía de los gauchos como una continuación o magnificación de la poesía de los payadores.

Sospecho que hay un grave error en esta afirmación; podríamos decir un hábil error, porque se ve que Rojas, para dar raíz popular a la poesía de los gauchos, que empieza en Hidalgo y culmina en Hernández, la presenta como una continuación o derivación de la de los gauchos, y así Bartolomé Hidalgo es, no el Homero de esta poesía, como dijo Mitre, sino un eslabón.

Ricardo Rojas hace de Hidalgo un payador; sin embargo, según la misma *Historia de la literatura argentina*, este supuesto payador empezó componiendo versos endecasílabos, metro naturalmente vedado a los payadores, que no percibían su armonía, como no percibieron la armonía del endecasílabo los lectores españoles cuando Garcilaso lo importó de Italia.

Entiendo que hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca. Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro*, con el Paulino Lucero, con el Fausto, para advertir esa diferencia, que está no menos en el léxico que en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir

Escasas son las revistas hispalatinoamericanas de literatura que no publicaron nunca un inédito de Jorge Luis Borges. Babel se precia de ser una de ellas. Este artículo fue publicado por primera vez en Discusión (1932). Después, con algunos retoques, fue incluido en el sempiterno libro verde. Publicarlo, volver a publicarlo, entonces, aquí, puede parecer un capricho. Pero un capricho fundado en el asombro ante la persistencia, ante la tediosa repetición de argumentos que ya aquí, ya entonces, se derrumbaban silenciosamente. Con las premisas de las que ríe el maestro, se construyeron después empresas nobelisticas de gran bombo, y epifenómenos de baja chaya. La repetición de aquellas befas, entonces, y de las buenas razones que aún las sostienen, se propone aquí como mantra de esta trama criolla, mantra como remedio para abrigar la esperanza de zonceras menos recurrentes en las esforzadas letras de la patria.

que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchos hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascubí.

Todo esto puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido —me apresuro a repetirlo— obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro. En las primeras composiciones gauchescas, en las trovas de Bartolomé Hidalgo, ya hay un propósito de presentarlas en función del gaucho, como dichas por gauchos, para que el lector las lea con una entonación gauchesca. Nada más lejos de la poesía popular. El pueblo —y esto yo lo he observado no sólo en los payadores de la campaña, sino en los de las orillas de Buenos Aires—, cuando versifica, tiene la convicción de ejecutar algo importante, y rehúye instintivamente las voces populares y busca voces y giros alisonantes. Es probable que ahora la poesía gauchesca haya influido en los payadores y éstos abundan también en criollismos, pero en el principio no ocurrió así, y tenemos una prueba (que nadie ha señalado) en el *Martín Fierro*.

El *Martín Fierro* está redactado en un español de entonación gauchesca y no nos deja olvidar durante mucho tiempo que es un gaucho el que canta; abunda en comparaciones tomadas de la vida pastoril; sin embargo, hay un pasaje famoso en que el autor olvida esta preocupación de color local y escribe en un español general, y no habla de temas vernáculos, sino de grandes temas abstractos, del tiempo, del espacio, del mar, de la noche. Me refiero a la payada entre *Martín Fierro* y el Moreno, que ocupa el fin de la segunda parte. Es como si el mismo Hernández hubiera querido indicar la diferencia entre su poesía gauchesca y la genuina poesía de los gauchos. Cuando esos dos gauchos, Fierro y el Moreno, se ponen a cantar, olvidan toda afectación gauchesca y abordan temas filosóficos. He podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas; éstos rehúyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección. Desde luego fracasan, pero su propósito es hacer de la poesía algo alto; algo distinguido, podríamos decir con una sonrisa.

La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no está el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en *La urna*.

Recuerdo ahora unos versos de *La urna* que parecen escritos para que no pueda decirse que es un libro argentino; son los que dicen: "...El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruiseñores / quieren decir que están enamorados."

Aquí parece inevitable condenar: "el sol en los tejados y en las ventanas brilla". Enrique Banchs escribió estos versos en un suburbio de Buenos Aires, y en los suburbios de Buenos Aires no hay tejados, sino azoteas; "ruiseñores quieren decir que están enamorados"; el ruiseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica. Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiseñores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes

extranjerías y convencionales como los tejados y los ruidos, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad.

Además, no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir Hamlet, de tema escandinavo, o Macbeth, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la Historia de la declinación y caída del Imperio Romano de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlas; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecer-nos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.

Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama "La muerte y la brújula" que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto, encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.

Ahora quiero hablar de una obra justamente ilustre que suelen invocar los nacionalistas. Me refiero a Don Segundo Sombra de Güiraldes. Los nacionalistas nos dicen que Don Segundo Sombra es el tipo de libro nacional; pero si comparamos Don Segundo Sombra con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son diferencias. Don Segundo Sombra abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. En cuanto a la fábula, a la historia, es fácil comprobar en ella el influjo de Kim de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de Huckleberry Finn de Mark Twain, epopeya del Misisipi. Al hacer esta observación no quiero rebajar el valor de Don Segundo Sombra; al contrario, quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos

franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias.

Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.

Pasemos a otra solución. Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española. Este segundo consejo es desde luego un poco menos estrecho que el primero, pero también tiende a encerrarnos; muchas objeciones podrían hacerse, pero basta con dos. La primera es ésta: la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España. La segunda objeción es ésta: entre nosotros el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido; yo muchas veces he prestado, a personas sin versación literaria especial, obras francesas e inglesas, y estos libros han sido gustados inmediatamente, sin esfuerzo. En cambio, cuando he propuesto a mis amigos la lectura de libros es-



pañoles, he comprobado que estos libros les eran difícilmente gustables sin un aprendizaje especial; por eso creo que el hecho de que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de la versatilidad argentina.

Llego a una tercera opinión que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición, y que me ha asombrado mucho. Viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado; que ha habido como una solución de continuidad entre nosotros y Europa. Según este singular parecer, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error; debemos comprender que estamos esencialmente solos, y no podemos jugar a ser europeos.

Esta opinión me parece infundada. Comprendo que muchos la acepten, porque esta declaración de nuestra soledad, de nuestra pérdida, de nuestro carácter primitivo tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético. Muchas personas pueden aceptar esta opinión porque una

vez aceptada se sentirán solas, desconsoladas y, de algún modo, interesantes. Sin embargo, he observado que en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo. Todo lo que ha ocurrido en Europa, los dramáticos acontecimientos de los últimos años de Europa, han resonado profundamente aquí. El hecho de que una persona fuera partidaria de los franquistas o de los republicanos durante la guerra civil española, o fuera partidaria de los nazis o de los aliados, ha determinado en muchos casos peleas y distanciamientos muy graves. Esto no ocurriría si estuviéramos desvinculados de Europa. En lo que se refiere a la historia argentina, creo que todos nosotros la sentimos profundamente; y es natural que la sintamos, porque está, por la cronología y por la sangre, muy cerca de nosotros; los nombres, las batallas de las guerras civiles, la guerra de la independencia, todo está, en el tiempo y en la tradición familiar, muy cerca de nosotros.

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; "por eso —dice— a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental"; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irrever-

encia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

Esto no quiere decir que todos los experimentos argentinos sean igualmente felices; creo que este problema de la tradición y de lo argentino es simplemente una forma contemporánea, y fugaz del eterno problema del determinismo. Si yo voy a tocar la mesa con una de mis manos, y me pregunto: ¿la tocaré con la mano izquierda o con la mano derecha?; y luego la toco con la mano derecha, los deterministas dirán que yo no podía obrar de otro modo y que toda la historia anterior del universo me obligaba a tocarla con la mano derecha, y que tocarla con la mano izquierda hubiera sido un milagro. Sin embargo, si la hubiera tocado con la mano izquierda me habrían dicho lo mismo: que había estado obligado a tocarla con esa mano. Lo mismo ocurre con los temas y procedimientos literarios. Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare.

Creo, además, que todas estas discusiones previas sobre propósitos de ejecución literaria están basadas en el error de suponer que las intenciones y los proyectos importan mucho. Tomemos el caso de Kipling: Kipling dedicó su vida a escribir en función de determinados ideales políticos, quiso hacer de su obra un instrumento de propaganda y, sin embargo, al fin de su vida hubo de confesar que la verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por éste; y recordé el caso de Swift, que al escribir Los viajes de Gulliver quiso levantar un testimonio contra la humanidad y dejó, sin embargo, un libro para niños. Platón dijo que los poetas son amanuenses de un dios, que los anima contra su voluntad, contra sus propósitos, como el imán anima a una serie de anillos de hierro.

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos; porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores.

(Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores.)

Consiga los números atrasados de Babel llamando al 30-7595 y 331-3725, o acercándose a Julio A. Roca 751 4º C



TUSQUETS EDITORES

Novedades Abril

- Todo modo, Leonardo Sciascia
- Amigos Imaginarios, Alison Lurie
- Bioy Casares a la hora de escribir, Félix della Paolera - Esther Cross
- Pepita, Vita Sackville-West



PLURAL

TALLER DE CULTURA

Un lugar para el diálogo y la reflexión sobre la literatura

Cursos y talleres 1989:

- ✓ El cuento como género: de Poe a Cortázar (pasando por Chéjov, Maupassant, Hesse, Borges y otros)
- ✓ Narrativa Latinoamericana Contemporánea.
- ✓ Literatura y Mística: la búsqueda de lo trascendente a través del arte.
- ✓ El Romanticismo en la literatura, la pintura y la música.
- ✓ Literatura y Cine: dos lenguajes en la expresión del hecho artístico.
- ✓ Taller de Escritura y Creatividad para niños y adolescentes.
- ✓ Taller literario. Poesía - de la lectura a la escritura.

Informes e Inscripción (de 14 a 19 hs.)

Santa Fe 2843 - 9º "H"

Tel.: 83-0513

Estructuras narcisistas: constitución y transformaciones. David Maldavsky. Amorrortu. Buenos Aires, 1988, 645 págs.

En este nuevo libro, el autor analiza las estructuras narcisistas desde la perspectiva clínica, sin descuidar la vertiente teórica. La teoría, entonces, da cuenta aquí de la generación y transformación de las estructuras. De esta manera, en la primera de las tres partes en que se divide la obra, cuyo título es "Elementos eficaces", hace un recorrido teórico psicoanalítico de problemas vinculados a las pulsiones; desarrollando hipótesis respecto de los conflictos entre las pulsiones sexuales y de autoconservación, y a los efectos de la pulsión de muerte en los procesos psíquicos.

Es en el segundo capítulo donde toma la preocupación de Freud de 1915 y la hace suya, para investigar en torno del masoquismo erótico y la pulsión de ver. Maldavsky procura distinguir a las pulsiones por el principio de regulación de los procesos de descarga. Es así que explica, mediante la degradación creciente de los procesos psíquicos que pueden llevar hacia la situación económica del estancamiento libidinal, el fundamento constituyente de ciertos desajustes psíquicos, como ocurre en las neurosis actuales o los difusamente llamados cuadros psicopatológicos.

El autor rechaza la ingenuidad de quienes suponen que todos coinciden cuando se habla de la pulsión de ver, y pasa entonces a preguntarse cuál es el proceso de su constitución; entendiendo por tal, el discernimiento entre diferentes momentos lógicamente sucesivos en la constitución del aparato psíquico. En su interés por no olvidar temas, que la bibliografía psicoanalítica descuidó, dedica todo un capítulo al estudio de la conciencia y el instinto, otro a los afectos, sin perder de vista la perspectiva clínica.

En la segunda parte del libro, logra articular estos elementos constituyentes (pulsión, instinto, conciencia, afectos, pensar, representar y funciones) en una ensambladura específica; una posición homosexual, que es la manera en que el autor piensa la fijación a una herida en la cual el narcisismo se plasma en el interior de la oposición entre el complejo de Edipo y de castración. Este planteo se sostiene a través del desarrollo de ciertas defensas, como la desestimación y/o la desmentida. Maldavsky afirma que estas defensas, a su vez, promueven efectos sobre la organización del preconscious, de los cuales derivan las diversas patologías. El aporte que hace al tema de la homosexualidad masculina desde esta perspectiva es novedoso y alentador, ya que hace pasar la problemática de la fijación a la madre, no por el lado meramente descriptivo, sino como producto de un esfuerzo por procesar psíquicamente la erogenidad anal. Esta fijación (reprimida) a la madre culmina en la fidelidad posterior, sostenida en la convicción de que con ninguna otra hallará el goce que ella le deparó. El autor relaciona esto con el modo que tiene para expresarse el masoquismo moral y el sadismo de un superyó que prohíbe superar al padre. Con similares lineamientos analiza la posición homosexual femenina; toma la fijación, el complejo de castración desde el hacerse a un lado ante la madre, hasta el complejo fraterno y el afán de venganza contra el padre.

En la tercera y última parte, que el autor titula "Configuraciones clínicas", parte de la hipótesis según la cual la teoría psicoanalítica da cuenta de la producción de las manifestaciones, y lo hace a partir de la consideración de cuatro grandes conjuntos de problemas: el de la fijación, el del conflicto entre los complejos de Edipo y castración, el de las defensas y el de las formaciones substitutivas. Así desarrolla en tres capítulos las estructuras paranoicas y transgresoras (caso Schreber, Aimée y un paciente *frotteur*), las estructuras depresivas, melancólicas y esquizofrénicas.

Como podrá apreciarse, el autor a lo largo de la obra acentúa la especificidad de las determinaciones en las diferentes estructuras clínicas, al tiempo que valoriza la reflexión sobre problemas teóricos, cuyo fundamento potencia



los análisis particulares.

Es importante destacar que Maldavsky se apoya firmemente en las hipótesis freudianas y su cometido consiste en investigar tales categorías conceptuales. Es por investigar y no sólo leer, que el autor, desde hace ya varios años, viene generando interrogantes y sólidos desarrollos teóricos en psicoanálisis.

Coincido con Maldavsky en que este libro merece una lectura reflexiva y cuidadosa, como así también temática, debido a la rica complejidad que encierra.

Mabel Levato

Jorge Luis Borges o El Laberinto de Narciso. Luis Kancyper. Paidós. Buenos Aires, 1989, 114 págs.

Sigmund Freud y su discípulo, Jacques Lacan, frecuentaron la literatura para tomar de ella el poder de engendramiento del significante, es decir, la creación de un nuevo sentido que se anota: sujeto. Por recordar, "Los Baños de Lucas" de Heine o el poema "Booz dormido" de Víctor Hugo. En 1989, asombra la publicación de un "psicoanálisis" de la obra de Jorge Luis Borges, que exhibe un vertiginoso aplastamiento de toda novedad de sentido en la literatura que estudia.

Dos ensayos forman el libro: "Jorge Luis Borges o El Laberinto de Narciso" y "Jorge Luis Borges o El tiempo circular". En su introducción, Kancyper dice que la literatura de Borges "ilustra y enriquece (...) la comprensión (...) del padecimiento por el encierro narcisista". Veloz, transcribe un poema ("El hacedor") y empieza el libro: postula el encierro narcisista de Borges. Es más, considera que el "proceso psicoanalítico" debe "desactivar las imágenes narcisistas" en pos de ser un "autor responsable y no un espectador borgeano pasivo, de su propio destino inexorable".

Como promotor de ideales, no parece el autor muy convincente. ¿Quién no eligirá, si es el caso, ser un espectador borgeano?

A continuación, transcribe poemas y cuentos de Borges y le añade a cada cual su "explicación psicoanalítica" quedando construido un asombroso código, a saber: "El jardín de los senderos que se bifurcan" corresponde a la disociación Padre-Madre; "Everything and nothing" al origen de las perturbaciones de Borges, a su dificultad para identificarse a una imagen totalizadora y al no haber sido descuido; el poema "Los espejos" a la "frustración por la búsqueda de sí mismo"; "Sherlock Holmes" a la renegación de Borges del "haber nacido producto de una relación sexual", hallándose "detenido en el resentimiento ante sus padres".

Las visiones del autor son indeclinables. Describe las vivencias de Borges, su fantasía de ofrecerse como servidor al Padre-Dios por sentirse incapacitado para alcanzar el mismo su propio ideal; describe la contradicción del padre de Borges con el deseo de la madre, el deseo de la madre, la relación sadomasoquista de Borges con el padre, etc., para concluir, basado en "La memoria de Shakespeare" que allí se oyen "las voces de un sujeto que durante sesenta años de elaboración literaria continúa padeciendo la opresión del Laberinto de Narciso que lo retiene sin tregua".

El mecanismo de este análisis es evidente. El autor erige una hipótesis y, a fuerza de especularidad, la reconoce en el texto. Atribuye el sentido en lugar de entrar en el texto y leer los efectos de las operaciones en juego. Y cualquier sentido, si no surge como efecto del discurso en cuestión, carece de toda pertinencia. Un efecto de sentido, pues, lo produce la lectura. En su lugar, este libro presenta un curioso inventario en cuya construcción, además, no fue considerado quién es el sujeto que habla. Confunde a Hamlet con Shakespeare.

Tampoco se entiende por qué el autor cree enriquecedor un examen de la obra de Borges. Uná creación poética interesa al psicoanalista como tal en tanto revela alguna verdad de la estructura. En cambio, en su análisis, Kancyper concibe los decires de Borges como una saga de ideas profundamente equivocadas contrarias a la "búsqueda infatigable del Psicoanálisis".

Este enconestado de poemas y cuentos en una significación agregada, borra de un plumazo todo el trabajo metafórico y de creación poética de quien es, tan luego, uno de los mayores escritores de nuestro siglo.

No sería injusto concluir que este libro debió llamarse "Luis Kancyper o el Laberinto de Narciso".

Paula Hochman

RECIENVENIDOS

El sexo y la muerte. Jacques Ruffié. Trad. de Mauro Armiño. Espasa Calpe. Madrid, 1988. Los comportamientos sexuales y amorosos que las diferentes especies —desde la abeja hasta el hombre— han adoptado en el transcurso de la evolución son contados por el autor, quien escribe como biólogo y filósofo a un tiempo. Tanto para la pulga como para el elefante, sería mucho más simple, a la hora de reproducirse, dividirse en dos, como hacen las bacterias, y que ca-

da parte regenere lo que le falta. ¿Por qué la naturaleza ha decidido obrar de otra manera? ¿Por qué se ha elegido la vía infinitamente más peligrosa de la sexualidad? Estas son algunas de las preguntas que guían al texto de Ruffié, quien se plantea asimismo la sexualidad siempre acompañada del envejecimiento y la muerte. La obra está dividida en dos partes: la primera, trata de la reproducción sexual, sus consecuencias para la dinámica de las poblaciones, el eminente papel que cumple para el desarrollo de la socialización y el "sentido estético" de los organis-

mos superiores. La segunda parte, trata del envejecimiento y la muerte. Un amplio capítulo le está destinado a la postura freudiana en relación a la sexualidad y el erotismo.

Psicosis infantil en la comunidad terapéutica. Guillermo H. Fernández y otros. Nadir. Buenos Aires, 1989, 138 págs. Terapeutas, acompañantes terapéuticos y demás profesionales de la Comunidad Terapéutica Infantil de Don Torcauto, proponen en este texto distintos abordajes para el tratamiento de los niños psicóticos en el marco de

las comunidades terapéuticas. "La tarea de ser terapeutas infantiles —escribe Juan Yaría en el prólogo— comporta un gran insight sobre los propios límites y complejos. Nuestra niñez está siempre ahí puesta en cuestión. Creo que es una etapa madura del terapeuta muy superior. Es más fácil y menos comprometi-



do atender adultos. Cuando el niño es autista, psicótico u orgánico la tarea reviste una índole particular". Y agrega: "La comunidad terapéutica infantil al permitir el diálogo entre todos los sectores de la institución es el mejor reaseguro frente a la psicotización de los vínculos y transferencias... es el encuadre institucional que posibilita que se generen relaciones". Para el especialista en niños y para aquel que desea introducirse en este campo, este libro representa un intento novedoso de articulación de problemas que aún están por resolverse.



Todoel mundo Psi.
Semnario. Marzo de
1989, 16 págs.

Un nuevo periódico está por aparecer en el mundo de las publicaciones psi. Destinado precisamente a una comunidad que, si bien es fértil en cuanto a medios de expresión, carecía de la actualidad y el ritmo que puede ofrecer un semanario. Al menos esa parece haber sido una de las intenciones que impulsaron a los hacedores de *Todoel mundo Psi.*, la publicación en cuestión. "Generar con humor una puesta al día en las teorías" es el decir de su director, Rubén Mirkin, quien junto a un grupo de colaboradores dio a conocer recientemente el número cero de este periódico, cuya primera edición recién se conocerá hacia mediados del mes de abril.

Algunas notas y secciones de este "número cero" del semanario intentan acercarse a ese tiempo periodístico que siempre sostuvo al "diario de ayer" como el paradigma de lo viejo, registro patético para psicólogos y psicoanalistas en quienes el presente y el pasado se anudan con inexorable vigencia. Estos contenidos son: una sección denominada "Interpretaciones", destinada a las reseñas de las novedades bibliográficas; un "Anticipo", en esta oportunidad transcribiendo un extracto del último libro de Moustapha Safouan editado por Paidós: *La transferencia y el deseo del analista*; las reflexiones que a Eduardo Russo le sugiere la filmografía de Almodóvar (inequívoca señal de la pre-ocupación de los editores por lo actual); la sección "Agenda", que propone otorgar espacio a toda información de interés para el medio con una celeridad ausente en los mensuarios; y el infaltable horóscopo, llamado aquí "Proyecciones Astrales", en donde los signos del zodiaco se ahogan en una suerte de jerga psicocómica.

Resultan interesantes las entrevistas a algunos personajes del mundillo, como Silvia Fendriks por ejemplo, quien presenta su próximo libro que se editará en español y francés casi en forma simultánea, o a Felipe Díaz Usandivaras, director de una de las tantas instituciones que florecen en Buenos Aires y que al parecer tendrán su lugarcito de expresión en *Todoel mundo Psi.*; interesantes decíamos en la medida en que estas secciones también promueven en los demás el deseo de ser retratados, humana debilidad propia de toda farándula que se precie. A propósito, no menos atrayente resultaría saber quiénes son los entrevistados de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, que en la ocasión responden acerca de cómo piensan la transmisión del psicoanálisis. Saber, aunque sólo sea para no claudicar en ese estilo de quién es quién y por dónde anda.

Las notas, artículos, reproducciones de trabajos de encuentros y algunas traducciones que completan esta edición están caracterizados por la procedencia de una multiplicidad de sectores de distinta formación teórica, aproximándose de esta manera a la aspiración de abarcar una totalidad que se confiesa ya desde el nombre de la publicación, hecho sagazmente interpretado por Isidoro Vegh en su cuento "Presentación amable de una broma".

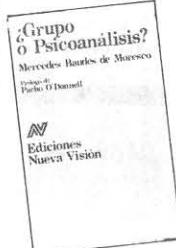
Finalmente, la trama íntima que insinúan ciertas "grageas" y chismes y que los medios especializados no siempre son proclives a ventilar (Phillipe Sollers contestando el conocido cuestionario diseñado por Marcel Proust), aunque escasos para el ojo siempre insaciable del lector en estas cuestiones, sazonan con la palabra escrita lo que sabemos nunca falta en los corrillos del ambiente.

A.P.

RECIENVENIDOS

Contra el manicomio. *María Teresa Döring H.* Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco. México, 1985, 465 págs. Al inicio de los años sesenta, un grupo de médicos encabezado por el doctor Franco Basaglia —director del Hospital Psiquiátrico de Gorizia, Italia— inició lo que se convertiría después de varios años de trabajo en el movimiento actualmente difundido en todo el mundo, conocido como *Psiquiatría Democrática Italiana*. Convencida de la

necesidad del cambio en relación al problema del tratamiento de la enfermedad y la salud mental, la autora se propone en este extenso trabajo proporcionar un panorama de la situación del movimiento creado por Basaglia en Italia, así como las repercusiones y consecuencias que éste provocó en México, su país de origen. Italia fue el primer país del mundo (a partir de la ley 180 que entró en vigor en 1979) que protege, en lugar de atacar, a los enfermos mentales, y que, prohíbe explícitamente la existencia de lugares de tortura institucionales para el tratamiento de las diferencias y sufrimientos mentales.



¿Grupo o Psicoanálisis?
Mercedes Baudes de
Moresco. Nueva Visión.
Buenos Aires, 1988, 123
págs.

Las líneas teóricas que Gennie y Paul Lemoine formularon para sustentar lo que dieron en llamar "psicodrama freudiano"—reformulación de la teoría y técnica de la terapia de grupo desde la vuelta lacaniana a Freud—, fueron introducidas en la Argentina hacia comienzos de los '80 por el multifacético Pacho O'Donnell.

Una institución, originalmente la Asociación de Estudios y Prácticas Grupales, que como pariente sudamericana de la SEPT parisina de los Lemoine hoy se denomina Asociación de Análisis Freudiano en Grupo, nucleó, en la práctica que alude el nombre, al pionero O'Donnell junto a otros terapeutas grupales.

Desplegado brevemente el árbol genealógico y ciertas familiaridades de esta práctica, conviene puntualizar la ardua tarea que debieron llevar a cabo aquellos que apostaron por las nuevas tendencias psicoanalíticas en lo grupal, para diferenciarse de las escuelas clásicas que abrieron esa brecha en nuestro país, marcadamente influenciadas por Klein y Moreno en la mayoría de los casos.

Entre esos "luchadores" se encuentra la autora de este libro, quien actualmente preside la entidad fundada por O'Donnell. Su texto sustenta teóricamente esas diferencias que le permiten arribar al grato —al menos para la autora— destino de unir lo aparentemente irreconciliable en el título: grupo y psicoanálisis.

Las rupturas conceptuales que hace el análisis freudiano de grupos con los psicodramatistas morenianos merecen las consideraciones de un capítulo, en el cual, si bien se reconocen ciertas técnicas del psicodrama como el soliloquio o la inversión de roles (pensar en voz alta y cambiar de lugar en una escena para hablar desde la posición del otro, respectivamente) viables en esta nueva postura, se formulan las diferencias sustanciales entre ambas: mientras Moreno sostiene que las matrices de acción que se elaboran en la infancia son anteriores a las matrices verbales que se incorporan más tarde, aquí el lenguaje preexiste al sujeto (punto clave en la lectura de Lacan); así también la tan conocida catarsis como medio de descarga de los afectos, empleada por el psicodrama de Moreno, es sustituida por un modo de pensar mediante el cual el afecto (que no sigue el destino de la representación en la represión, viejo concepto acuñado por Freud) en el juego dramático es liberado para poder fijarse a otro significante, privilegio obscuro del discurso. Otros distanciamientos entre ambas posturas circulan por el lugar de lo real, la función del terapeuta, el grupo como bloque, etc.

El texto enflaquece cuando la autora hace un uso forzado de las conclusiones más importantes de la postura de Lacan y cae en una "jerga" lacaniana, especie de cóctel de vocablos cristalizados que circulan de boca en boca y que tiñen oscuramente toda posibilidad de transmisión.

A.P.

PENELOPE

LIBROS

PSICOLOGIA
PSICOANALISIS

Raúl Scalabrini Ortiz 2569
GALERIA NUEVO MUNDO
Local 14 C, Tel. 71-8538
Capital

Informe para el psicoanálisis

Una columna de Germán García

¿Qué pasaría si alguien aplicase Witold Gombrowicz al psicoanálisis? Sería una sorpresa. En 1935 Gombrowicz reseña la *Introducción al psicoanálisis* de Sigmund Freud y llama la atención sobre el hecho de que los medios "conservadores y burócratas" del pensamiento imputan psicoanálisis a las bellas letras que perdieron su belleza. Esa pequeña reseña fue publicada en un libro francés (Varia, Christian Bourgois Editeur, París 1986) junto a otras sobre Alfred Jarry, Henri de Montherlant, Joseph Conrad, James Joyce, H. G. Wells, Bruno Schulz, etcétera, y tiene el interés de matizar la imagen de Gombrowicz difundida por sus víctimas argentinas.

Un Gombrowicz deliberado que explota las contradicciones y reflexiona sobre el movimiento de la cultura de su tiempo, el mismo que vuelve a presentarse en sus *Diarios* (Alianza Editorial, 1988).

Witold Gombrowicz exige una lectura diferente a la que puede sugerir la mitología de quienes lo conocieron (en la actualidad Rita Gombrowicz prepara un libro de varios autores que se llamará *Gombrowicz*, veinte años después).

La reseña que Witold Gombrowicz hace de Ubu o los polacos (habla de la traducción polaca en 1936) esclarece parte de su teatro, su lectura de la versión francesa de Ulises es de 1937 y alaba "la perfección y la potencia" del estilo de James Joyce.

¿Qué resultaría de aplicar Witold Gombrowicz al psicoanálisis? Una mayor sensibilidad hacia los juegos intertextuales ("yoes intermedios" dice, en alguna parte, Jacques Lacan), una reflexión más precisa sobre la diferencia entre *goce*, *deseo* y *amor* en el texto, una posibilidad de entender al sujeto como aquello que se *descifra* sin mediación de autor —sin cuerpo, sin voz, sin pregunta y sin respuesta, a diferencia de la práctica analítica—, lo que es sin duda un problema de método y para nada es algo de lo que se llama "psicoanálisis aplicado".

Pero, en particular, Witold Gombrowicz permitiría pasar de la seriedad a la serialidad —para burlarse de ambas—, de la impostura a la *semblant* —para entender por la segunda de qué manera desespeja la primera del vacío que el lenguaje introduce en lo real.

Pero es posible que nada de esto ocurra.

Otro libro de Witold Gombrowicz de reciente aparición en francés (*Contre les poètes*, Editions Complexe, París, 1988) contiene un artículo escrito en 1957 que se llama "Sur Ferdydurke" donde se postula que del "contacto fortuito" entre los hombres nace la forma, pero que no se trata de aconsejar *deseñarmascarar* nada, puesto que detrás de la máscara no existe ningún rostro.

Existe la forma que deforma y el resto es silencio. Esa forma es resumida en algunos puntos: 1º) somos creados por la forma, 2º) somos productores de la forma, 3º) somos degradados por la forma, 4º) amamos lo inferior, 5º) somos creados, entonces, por lo inferior, 6º) reconocemos en el *entre*, en lo interhumano, la única divinidad accesible, la fuerza creadora, 7º) somos hechos por los demás, ignoramos cualquier instancia superior, 8º) dinamizados por los otros, somos portadores de esa potencia superior.

¿Qué ética se deduce de aquí? En primer lugar —responde Gombrowicz— se trata de protestar en nombre de lo particular, mediante la ironía y el sarcasmo. Descifrar la naturaleza particular, triunfar sobre ella.

De esa manera, se muestra la futilidad de una literatura que se esfuerza por resolver los problemas de la existencia en general —futilidad del mismo psicoanálisis cuando los cultivadores lo usan para parlotear sobre el mundo. ¿Qué hace, entonces, la literatura seria? No facilita la vida —dice Gombrowicz—, sino que la vuelve más difícil.

Witold Gombrowicz luchó en tres frentes: contra el marxismo, del que defendió ciertas cosas; contra el existencialismo, del que defendió ciertas cosas; contra el cristianismo de la desesperación, del que defendió ciertas cosas. Además, se burló un poco del estructuralismo y también ironizó algo sobre el psicoanálisis.

Dominique de Roux en su *Gombrowicz* (Union Générale d'Éditions, París, 1971, Colección 10/18) en un capítulo llamado "Et meme Lacan dans ses éclipse" se refiere a los *Escritos* de Jacques Lacan y cita —del artículo "Kant con Sade"— lo siguiente: "... los polacos se han recomendado siempre por una resistencia notable a los eclipses de Polonia, e incluso a la deploración que se seguía de ellos". También Witold Gombrowicz.



EL POTRERO

P R O L I Pronósticos literarios

PROLI N° 9

1. Responda a las trece preguntas, eligiendo en cada caso la opción que crea correcta, y traslade el resultado a la tarjeta que cierra esta página.

2. Luego envíe la tarjeta completa —o una fotocopia— a:
REVISTA BABEL, Julio A. Roca 751, 3ro. 15 (1067).

3. Entre todas las tarjetas correctas que tengan matasellos de correo anterior al 30 de julio de 1989 se sorteará una orden de compra por 500 australes en Librería Gandhi, Montevideo 453.

4. El resultado se dará a conocer por carta al ganador. Se publicará la respuesta correcta en la edición N° 10 de BABEL y el nombre de la persona afortunada en el número siguiente:

5. Si ninguna de las respuestas recibidas fuera la correcta, el premio pasará e engrosará el pozo del PROLI N° 10, que se publicará en la edición de igual número.

1. ¿Qué traía el rollozo Buck Mulligan encima de su bacía desbordante de espuma al inicio del *Ulyses*?

L: Una Biblia y una navaja.
E: Un espejo y una navaja.
V: Una navaja y una brocha.

2. ¿Quién recibió el primer Premio Nobel de literatura?

L: René Sully-Prudhomme.
E: Rudyard Kipling.
V: Anatole France.



3. ¿Cuál era el nombre del local donde trabajaba Teresa, la supuesta espía de Nuestro hombre en La Habana?

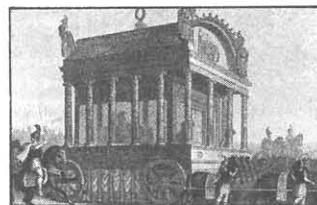
L: Tropicana.
E: Shangai.
V: Floridita.

4. ¿De qué trabajó Esteban Echeverría mientras juntaba fondos para viajar a Europa?

L: Profesor de guitarra.
E: Administrador de los mataderos.
V: Dependiente de Aduana.

5. ¿Cuál de estos ídolos clásicos no integra la lista de personajes de *Peer Gynt*?

L: La estatua de Meninón.
E: La Esfinge de Gizah.
V: El Coloso de Rodas.



6. ¿Cómo reaccionó el gran Jerjes —según el reportero Herodoto— al ver el Helesponto cubierto con sus naves y la llanura de Abidos repleta de sus soldados?

L: Rompió en llanto por lo efímero de tantas vidas.
E: Se arrojó tierra en la cabeza para agradecer a los dioses por su poder.
V: Bramó imitando a un elefante para saludar a sus huestes.

7. ¿Cuál es el nombre de pila que Jonathan Swift le puso al Dr. Gulliver?

L: Houdar.
E: Christopher.
V: Lemuel.

8. ¿Cuál de estas obras se publicó primero?

L: Los hermanos Karamazov.
E: Santos Vega.
V: Cyrano de Bergerac.

9. ¿Cómo llama Leopoldo Lugones a Buenos Aires en las *Odas seculares*?

L: Prometido solar de esperanza que de cuitas y azares emerge.
E: Primogénita ilustre del Plata en solar apertura hacia el Este.
V: Soberana de argentea corona, ninfa diáfana, prístina flor.



10. ¿En *El cartero* llama dos veces, de J. M. Cain, Frank Chambers tarda menos de 10 páginas en seducir a Cora. ¿Cómo expresa sus primeros fervores?

L: Le muerde sus labios hasta hacerla sangrar.
E: La posee salvajemente sobre un mostrador.
V: La golpea con un cinturón hasta hacerla estallar en éxtasis.

11. ¿Cuál de estas publicaciones contribuyó decisivamente a difundir el modernismo en la Argentina?

L: El Almanaque Peuser.
E: El Almanaque Alpargatas.
V: El Almanaque Porteño.



12. ¿A qué obra pertenece el personaje Raphael Hythloday?

L: *Utopía*, de Thomas More.
E: *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne.
V: *El Ingenuo*, de Voltaire.

13. ¿En cuál de estas instituciones estudió Fedor Dostoievsky?

L: Academia de Ciencias Morales.
E: Academia Militar de Ingenieros.
V: Seminario Superior de la Iglesia Ortodoxa.

	L	E	V
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
13			

Solución del PROLI N° 8: 1) E; 2) L; 3) V; 4) E; 5) E; 6) L; 7) E; 8) L; 9) L; 10) L; 11) V; 12) L; 13) E.

Ganadora del PROLI N° 7: Adriana Schnec.

RADIO CLASICA TAMBIEN LEE BABEL

En las nuevas traspasadas de Radio Clásica
Babel comenta libros de viva voz.
De 0 a 4 hs., en el 97.5 FM

69

adiós gran venezuela
rushdie: opinión
del tercer mundo
todos somos de la cia
¿tiene política cultural
el peronismo?
inédito de leonidas
lamborghini
birri/patrice pavis
la deuda y europa
paraguay: democracia
sin exagerar
indexados cordobeses
art según castelnuovo
vientos de comodoro

GANANDO LA BATALLA DEL AGUA



Había que enfrentar la inundación más grande del mundo. Tres millones y medio de hectáreas bajo el agua. Había que lograr que a través de 240 kilómetros sin desnivel, el agua del Oeste de la Provincia de Buenos Aires corriera hacia el mar.

Y se logró.

A través de una obra que demuestra la capacidad humana y tecnológica de los Argentinos. Ya que en sólo diez meses se concretaron 223 obras fundamentales, 84 hidráulicas y 139 viales; moviendo 4.000.000 de metros cúbicos de tierra.

Se ejecutaron estas obras:

— CANAL "REPÚBLICA DE ITALIA" (Estas obras fueron financiadas por el Gobierno italiano a través de una gestión del Gobierno Nacional).

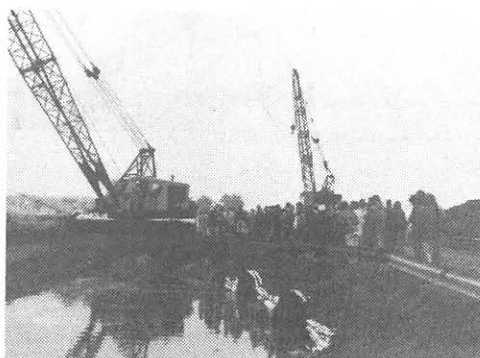
- Canal del Este (Bragado/Río Salado): se movieron 1.200.000 metros cúbicos de tierra.
- Puente Progresiva 1.800 (Bragado).
- Dique de control con 10 compuertas que demandó un volumen de

900 m³. de hormigón armado (Bragado).

- Canal Bragado/9 de Julio.
- 30 Puentes sobre el Canal Bragado/9 de Julio (5 se encuentran en ejecución).
- Puente (en ejecución) y alcantarilla sobre la Ruta Provincial 65 (9 de Julio).
- Canal 9 de Julio/Bajo Garabano.
- Puente Vecinal 9 de Julio/Bajo Garabano (en ejecución).

También se construyó con financiación provincial:

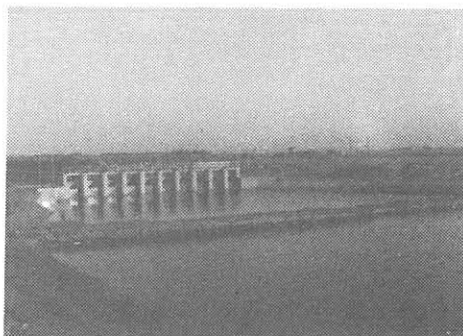
- Puente de la Media Cuadra (Bragado).
- Derivación Canal French (9 de Julio).
- Canales de Interconexión entre Cortes de Loma N° 1 y Bajo Garabano y la Amalia/Mouremble (9 de Julio).
- Obras de Regulación (en ejecución) y Canales By-Pass: N° 1 Ruano/La Amalia N° 2 Ares/La Yesca - (9 de Julio) - N° 3 Jabali/Areas (Carlos Casares) - N° 4 Capazuca/Rouco (Carlos Casares) - N° 5 Santo Tomás/La Hermosilla (Carlos Casares).



- Cierre de Comunicación Jabali/Bajo Coliqueo (General Viamonte).

— CANALIZACIÓN ENTRE OBRAS DE CONTROL N° 5 COMPLEJO EL HINOJO/LAS TUNAS

- Obras de Interconexión de Lagunas (Carlos Casares/Pehuajó): N° 5 A - N° 5 B - Bajo San Juan/Santo Tomás (en ejecución) - Bajo San Juan/Bajo Chiclana (en ejecución).
- Obras de Canalización entre Las Mellizas, Madero, Gneco, Inocencia Sosa, El Recadito, El Recado, Camiletti, Baronia y Complejo Lagunar Hinojo/Las Tunas (Pehuajó/Trenque Lauquen).
- Puentes Vecinales Hinojo/Las Tunas (Pehuajó/Trenque Lauquen).
- 27 estaciones de bombeo en siete localidades.
- Obras de Defensa en Alberti, Mechita, Pehuajó y Berutti.
- 139 obras viales que comprenden movimientos de suelos, bacheos, y repavimentaciones, lechada asfáltica, construcción de puentes y alcantarillas, muros de contención, reconstrucción de terraplenes y caminos de tierra en 25 localidades.



- Se habilitaron 1.600 kilómetros de caminos intransitables, moviendo 500.000 metros cúbicos de suelo.
- Se invertirán 560 millones de australes en la construcción y rehabilitación de caminos. Más de 200 obras viales que beneficiarán a 47 localidades afectadas por la emergencia hídrica.

Y el Agua llegó al Mar.

Con la activa participación del Pueblo y el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires estamos ganando una dura batalla. Por eso, el Gobernador Antonio Cafiero definió con estas palabras lo realizado en estos diez meses de gestión: "ESTOY CONVENCIDO DE QUE LA FUERZA DE LOS PUEBLOS ES UNA FUERZA INCONTENIBLE".



GOBIERNO DEL PUEBLO
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES
MINISTERIO DE OBRAS Y SERVICIOS PÚBLICOS

